SAPIENTIA FIDEI

Serie de Manuales de Teología

Historia del arte cristiano

Juan Plazaola



HISTORIA DEL ARTE CRISTIANO

POR

JUAN PLAZAOLA ARTOLA, S. I.

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

MADRID • 1999

Con licencia eclesiástica del Arzobispado de Madrid (28-I-1999)

Madrid 1999
Depósito legal: M. 22.628-1999
ISBN: 84-7914-427-0
Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE GENERAL

Págs.

Págs.

INTRODUCCIÓN

«Buscad primero el Reino de Dios y su justicia y lo demás se os dará por añadidura». Estas palabras de Jesús le vienen a uno a la mente cuando, al alcanzar la atalaya del Tercer Milenio, lanza una ojeada sobre la vida de la Iglesia cristiana durante 20 siglos. La Iglesia que fundó Jesús de Nazaret es una empresa de salvación. Pero un inmenso patrimonio de cultura y de arte «se le dio por añadidura».

A nadie se le oculta el hecho, ni tampoco sus razones, de que en las etapas más antiguas de todas las civilizaciones el arte estuvo ligado a la religión. Por lo que toca al cristianismo, difundido y propagado desde el Próximo Oriente hasta los últimos confines del Occidente conocido hace 2.000 años, su vinculación con el arte fue convirtiéndose en una realidad de tan profunda significación, y progresivamente tan variada y tan espléndida que hoy puede decirse que la historia del arte cristiano casi se identifica con la historia de 15 siglos del arte occidental.

Estas dos palabras, «arte cristiano», constituyen por sí mismas un problema si se considera que Jesús de Nazaret nada dijo sobre la creación artística. Tampoco su anuncio de la Buena Nueva tenía por qué inducir a sus seguidores hacia un culto que exigiera la contribución de lo que hoy llamamos las «artes plásticas». Él predijo un culto al Padre «en espíritu y en verdad», un culto que podía rendírsele en cualquier lugar. Y sin duda, como fiel israelita, Jesús participaba también de aquel espíritu que se expresó tantas veces en la Ley mosaica: «No fabricarás imágenes...» (Ex 20,4; Lev 19,4; 26,1; Dt 4,15-20; Sab 15,4-5).

El cristianismo heredó el espiritualismo trascendente de la religión judaica, pero, al mismo tiempo, la fe en la Encarnación del Verbo dio al testimonio de los sentidos un valor fundamental: «Felipe, quien me ve a mí ve al Padre... ¿No crees que yo estoy en el Padre y el Padre está en mí?» (Jn 14,8-10). Los conflictos que angustian la vida personal del cristiano se polarizan siempre en torno a esa tensión entre su sensibilidad y su razón, en torno a esa necesidad de legitimar la vida del sentido sin que el espíritu sea traicionado. La historia interna del cristianismo es también la historia de un drama provocado por el esfuerzo constante por unificar esa complejidad, reconocida y salvaguardada por la Iglesia en los momentos críticos. La negación de los derechos de la sensibilidad llevará al dualismo pesimista de los gnósticos y los maniqueos, a la mutilación personal de los fundamentalistas de todas las épocas, a la devastación icono-

clasta. Por el otro extremo, el halago y la exaltación de los valores sensibles, rescatados por un Redentor «nacido de mujer», arrastrará a la superstición idolátrica, al pseudomisticismo sensualista y al esteticismo.

Ese drama de la historia cristiana constituye su gloria. Otras civilizaciones monoteístas no han conocido esos disturbios intestinos porque su doctrina les permitió zanjar la cuestión con un radicalismo antihumanista. Ni el judaismo ni el islam se interesaron por evitar los imperativos religiosos que limitaban o mutilaban las facultades del artista. Les ha faltado la fe en un Salvador que ha redimido todo lo que es humano.

No han faltado autores que han negado la existencia de una estética cristiana y han sostenido que sólo en el Renacimiento «neopagano» del siglo XVI se logró en la Europa cristiana devolver su legítimo valor a la sensibilidad artística. En realidad, tales autores toman como principios dogmáticos del cristianismo lo que sólo fueron posturas contingentes y parciales de la sociedad cristiana en épocas de crisis de crecimiento. Así ocurrió en los primeros siglos, en los que tuvo que producirse un movimiento de reacción contra el ambiente de desenfreno sensual en el que agonizaba el mundo antiguo.

Precisamente por razón de ese equilibrio que debe conservar entre su destino trascendente y su reconocimiento y aprecio de la dimensión horizontal de todo lo humano, fue necesario que la Iglesia cristiana pasara por intervalos de austeridad y renuncia. El cristianismo, nacido en el seno de un mundo helenístico, corrompido por la liviandad de costumbres, reaccionó violentamente, y esa reacción fue signo anunciador de un porvenir fecundo en el que había de nacer y desarrollarse una cultura nueva, rica de salud y radiante de belleza. Entre la mentalidad rigorista, rayana en la herejía, de un Tertuliano o un Orígenes, que afirmaron la fealdad física de Cristo, y los teólogos del siglo XIII, que hacen de Jesús el prototipo de toda hermosura, hay, como ha observado Umberto Eco, una maduración del *ethos* cristiano y el nacimiento de una teología de las realidades terrenas que será una «posesión para siempre» desde el Vaticano II.

En el reciente Concilio, en efecto, la Iglesia se ha declarado amiga de las bellas artes, a las que ve relacionadas con la belleza divina; reconoce que los medios artísticos de comunicación social prestan una valiosa ayuda al género humano, y se preocupa de que el hombre conserve las facultades de contemplación, de intuición y de admiración que conducen a la sabiduría. La Iglesia llega a estas posiciones observando y profundizando, a la luz del Espíritu, el mensaje de Cristo Jesús y el sentido de su propia historia de 20 siglos.

Basten estas consideraciones para comprender que el arte cristiano ha tenido que desplegar en el tiempo una notable variedad de

formas, estilos y contenidos. Esa variedad ha sido el resultado de la influencia de diversos factores: la mudanza natural de la sensibilidad estética del hombre en el curso de los siglos; la fuerza alternante con la que los cristianos han sentido el carácter trascendente o encarnatorio de su fe; y la misma evolución dogmática por la que en cada época la cristiandad ha experimentado la necesidad de expresar en formas sensibles verdades que en épocas precedentes sólo estaban implícitas en su conciencia colectiva. Añádanse otros factores que actúan sobre el arte en general, como son la diversa cultura de regiones geográficamente diferenciadas, la ideología de la sociedad de la que se nutren y para la que trabajan los artistas de cada época, las estructuras socioeconómicas de los diversos grupos humanos, el influjo determinante de ciertos genios extraordinarios regalados por la divina Providencia a la humanidad, que se proyecta sobre una constelación de artistas coetáneos y epígonos, y tendremos un cuadro complejísimo de factores que dan a la historia del arte, y del arte cristiano en particular, esa riqueza variopinta cuyo estudio apasiona justamente al historiador.

Al atrevernos a pergeñar aquí una historia del arte cristiano en términos que deben reducirse a los estrechos límites de un manual, somos conscientes de la dificultad casi insuperable de tal empeño. Intentar responder a ese reto nos obliga a elegir una metodología de compendio, a reducir a lo esencial la crónica de cada capítulo histórico, y a omitir muchos nombres que serán sin duda conocidos por cualquier lector medianamente culto. Hecha esta advertencia, añadiremos también que no nos resignamos a que esta «historia» se limite a una enumeración de nombres propios y a una simple descripción de formas y estilos. Intentaremos descubrir, al menos en los momentos más importantes de la historia, la significación de ese lenguaje. Este manual no sería historia del arte «cristiano» si detrás de la diversidad de los estilos no se alcanzase a ver la «vida» del cristianismo y si, en la percepción de tales formas sensibles, no se hiciera gustar el espiritual «sabor» de la fe cristiana: *Sapientia fidei.*

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ÁLVAREZ, J., *Arqueología cristiana* (BAC, Madrid 1998).

BABELON, J., y otros, *Histoire de l'art,* 3 vols. (La Pléyade, París 1966-1969).

CROUAN, D., *L'art et la liturgie. Essai sur les rapports constants unissant l'art et la liturgie au cours des siècles* (París 1988).

EVDOKIMOV, P., *L'art de l'Icône. Théologie de la beauté* (París 1972).

GOMBRICH, E., *Historia del Arte* (Madrid 1982).

HUYGUE, R., *El arte y el hombre,* 3 vols. (Barcelona 1965).

MILICUA, J. (dir.), *Historia Universal del Arte,* 10 vols. Especialmente vols. 3-7 (Barcelona 1986-1993).

PIJOAN, J., y otros, *Summa Artis. Historia General del Arte,* 35 vols. (Madrid 1931).

PLAZAOLA, J., *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos* (BAC, Madrid 1965).

— *Historia y sentido del arte cristiano* (BAC, Madrid 1996).

VV.AA., *Historia del Arte,* 10 vols. (Salvat, Barcelona 1970-81). Preferentemente los vols. 3-8.

HISTORIA DEL ARTE CRISTIANO

CAPÍTULO I

EL PRIMER ARTE CRISTIANO (hasta el 313)

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, J., *Arqueología cristiana* (BAC, Madrid 1998); BORDA, M., *La pittura romana* (Milano 1958); BOURGUET, P. DU, *La pintura paleocristiana* (Barcelona 1967); COCHE DE LA FERTÉ, E., «Art paléochrétien», en J. BABELON, *Histoire de l'art* I (La Pléyade, París 1968) 3-68; DANIÉLOU, J., *Les symboles chrétiens primitifs* (París 1961); DELVOYE, Ch., «Recherches récentes sur les origines de la basilique paléochrétienne», *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientale et slave,* XIV (Bruxelles 1954-57) 205-228; FÉVRIER, P. A., «Études sur les catacombes romaines»: *Cahiers archéologiques* X (1959) y X (1960); GERKE, F., *Die christliche Sarkofage der vorkonstantinischen Zeit* (Berlín 1940); GOUGH, M., *The origins of Christian Art* (London 1973); GRABAR, A., *El primer arte cristiano (200-395)* (Madrid 1967); HOPKINS, Clark, *The discovery of Dura-Europos* (Yale Univ.Press; New Haven-London 1979); KOLLWITZ, J., *Das Christusbild des driten Jahrhunderts* (Aaschendorf 1953); LECLERCQ, Dom H., *Manuel d'Archéologie chrétienne,* 2 vols. (París 1907); MARTIMORT, A. G., «L'iconographie des Catacombes et la cathéchèse antique»: *Rivista di Arch. crist.* XXV (1949) 106-114; PALOL, P. DE, «Arte paleocristiano de Occidente», en J. SALVAT (ed.), *Historia del Arte* III (Barcelona 1981) 3-42; STERN, H., «L'art chrétien des catacombes à Byzance», en R. HUYGHE (ed.), *L'Art et l'Homme,* II (París 1958) 79-81; STYGER, P., *Die römischen Katacomben* (Berlín 1933); VAN DER MEER, F.-MOHRMANN, Ch., *Atlas de l'Antiquité chrétienne* (París-Bruxelles 1960); WILPERT, J., *Pittura delle catacombe romane* (Roma 1903).

1. EL ARTE PALEOCRISTIANO: SU LUGAR DE NACIMIENTO

Las primeras expresiones plásticas del arte cristiano aparecieron sin duda allí donde nació y se desarrolló el cristianismo más primitivo: en Palestina y Siria. Este hecho obliga a pensar que el primer influjo sobre cualquier manifestación sensible de la nueva fe tuvo que ser el de *la religión judaica,* concretamente, a través de las tradiciones bíblicas.

No hay que olvidar que la Biblia presenta a Besaleel y a un equipo de artífices, constructores del Arca de la Alianza, como hombres dotados e inspirados por Dios para aquella específica actividad artística (Éx 36). Es verdad que hasta el tiempo de David el culto sagra-

do estaba ligado más con determinados *lugares* que con construcciones materiales. Es en el reinado de Salomón cuando se hace realidad el deseo de David —construir un templo a Yahvé— sin que se manifieste oposición alguna por parte de los profetas. Aun entonces, el Arca de la Alianza sigue siendo el verdadero centro del culto; y el templo de Salomón es el palacio que protege el Arca. Dios acepta ahora ese templo como morada «donde habita su nombre» (1 Re 8,29). Todo ello a la espera de que venga el que es el auténtico Templo de la Divinidad.

En cuanto a las artes figurativas, el riesgo permanente de que Israel cayera en la idolatría llevó a los caudillos y profetas a prevenir constantemente contra todo arte representativo, respondiendo así al segundo precepto del Decálogo al que ya hemos aludido.

Necesariamente los primeros cristianos tuvieron que heredar esta sensibilidad refractaria a las imágenes. A pesar de ello, el arte va a desarrollarse en las primeras comunidades cristianas adoptando preferentemente un lenguaje simbólico para el que la tradición israelita podía aportar un copioso alfabeto de símbolos.

Incluso parece cierto que un arte representativo empezó a cultivarse, sobre todo en las colonias judías de la diáspora, sin duda por influencia y presión de la cultura helenística en la que vivían sumergidos. El ejemplo más antiguo de esta influencia parece ser el de Dura Europos (en el actual Irak) donde junto a personajes pintados al fresco en la sinagoga hebrea pueden verse escenas evangélicas en los muros de un baptisterio cristiano.

La religión cristiana, al tiempo que se extendía por la cuenca mediterránea, no podía desvincularse de los influjos de la *cultura helenística.* Los centros difusores de esa cultura fueron las ciudades costeras del Mediterráneo en las cuales el Imperio romano levantó grandes monumentos emulando a las eximias construcciones del clasicismo griego.

Alejandría, capital del Imperio helenizado, célebre por su biblioteca y su museo, su Serapeion y su palacio, era el principal difusor de la cultura helenística. Más que por sus talleres de artes plásticas, se distinguió por la suntuosa decoración de sus residencias, la importancia de sus artes ornamentales, y los retratos de sus deidades y sus reyes: un arte del retrato que tendría su centro más importante en el Fayum, y que a través de sus tablas a la encáustica influiría en los primeros iconos bizantinos.

También *Pérgamo* jugó un papel intelectual y artístico importante en los comienzos de la era cristiana. Desarrolló un arte particular, de estilo muy vigoroso e individualizado, cuyo ejemplo más clamoroso es, para nosotros, el altar monumental de Zeus (Museo de Ber-

lín) que se alzaba en la acrópolis de la ciudad en el interior de un vasto cuadrilátero.

La isla de *Rodas*, que formó su pequeño imperio, célebre por su «Coloso» y su torre de 120 metros de altura, tuvo también su propia escuela, caracterizándose por el naturalismo y el barroquismo, como lo muestra el *Laocoonte*, ya de los primeros años de nuestra era.

Si de la pintura griega clásica (Polignoto, Apeles, etc.) sólo conocemos algo indirectamente por fuentes literarias, la pintura helenística la conocemos algo más por los mosaicos de los pavimentos romanos y las pinturas murales de Pompeya y Herculano. En estas pinturas, por la relación que puede haber con la de las catacumbas cristianas, debe señalarse el gusto por el paisaje, que en el siglo I a.C. parece constituir ya un género por sí mismo. Además de una probable influencia de la pintura animalística del norte de África y del área del Nilo, está claro que el estilo pictórico de los frescos de Pompeya, en los que la fantasía se conjuga con una técnica impresionista, nos lleva a pensar en ellos como un modelo inspirador en los autores de ciertas pinturas catacumbales.

Es claro que el arte helenístico, al filo de la era cristiana, andaba a la búsqueda de nuevos temas con ánimo de recuperar el gran arte de la época clásica. Pero las fuentes de su inspiración no estaban a la altura de su desarrollo técnico. No era la Roma pagana la que iba a dar al arte antiguo lo que necesitaba: una apertura ilimitada al mundo de la Verdad y del Bien.

Roma iba a ser el hogar principal de un nuevo arte; pero no lo sería sino después de haber asimilado parte del espíritu de aquella región en la que el cristianismo había nacido: el *Oriente*. Cuando se piensa que el cristianismo se predicó primeramente en Palestina, Siria y Egipto, y luego el Asia Menor, no puede uno menos de tomar en serio la cuestión planteada por Strzygowski a principios del siglo XX: el origen del arte cristiano ¿hay que buscarlo en Roma o en Oriente? [1]. Las grandes ciudades que se convirtieron en focos de la cultura helenística se hallaban, en su mayoría, próximos a la costa mediterránea. Más allá de ese litoral, pero al alcance de cualquier empresa proselitista de carácter político, económico o religioso, estaban los pueblos del verdadero Oriente, con sus ideas, sus creencias y su cultura tradicional.

El arte de esos países prescindía del naturalismo de raíces helénicas, y tendía más a causar un impacto espiritual por medios que hoy llamaríamos simbolistas o expresionistas. Su influencia debió de ser efectiva sobre el primer arte cristiano. Algunas objetos salvados de las ruinas de *Palmira* (destruida en 273) revelan esta influencia.

[1] STRZYGOWSKI, *Orient oder Roma* (Leipzig 1901).

Esos bustos de rostros serenos, de ojos enormemente abiertos, frecuentemente almendrados, ceñidos por gruesos párpados y marcadas cejas, de estrechos y carnosos labios, son obras características de un arte superior, impersonal, altivo y sereno, que más que afirmar la belleza carnal parecen imponer una ineludible presencia espiritual.

Las figuras pintadas en los muros del templo palmirense de *Dura Europos* —tres sacerdotes revestidos de túnicas ceremoniales en llamativa frontalidad— muestran la insensibilidad de aquellos artistas al modo de ver helenístico. Fue sin duda un estilo artístico alternativo del clásico, que influyó en el nuevo «modo de ver» de los artistas cristianos.

En cuanto a la arquitectura de comienzos de nuestra era, elementos como el arco, la bóveda y la cúpula, originarios del Irán, y que, como observa René Huyghe, introdujeron un ritmo circular casi ignorado por la rectilínea arquitectura griega, tendrán un lugar prominente en Bizancio y sus zonas de influencia.

En cuanto a *Egipto,* cuna del primer monaquismo, y donde la rápida conversión de los coptos indígenas puede quizá explicarse por su oposición a la clase dominante de los colonos griegos, la divergencia se hizo especialmente palmaria en el arte. En los retratos del *Fayum* puede verse una especie de síntesis entre las concepciones plásticas del Oriente y el realismo occidental. Los rasgos regulares e individualizadores de los rostros parecen conformarse con el naturalismo helénico; en cambio, los ojos agrandados desmesuradamente y la frontalidad impresionan por la intensidad del sentimiento interior. Es pintura realista que, al mismo tiempo, anuncia el espiritualismo de los iconos bizantinos [2].

2. LOS PRIMEROS LUGARES DE CULTO

Cuando Jesús, citando a Isaías (56,7), dijo: «Mi casa será llamada casa de oración para todos los pueblos» (Mt 21,13), cuando anunciaba la destrucción del templo de Jerusalén y su sustitución por otro templo no hecho por mano de hombres (Mc 14,58), pensaba en la acción de Dios edificando la Iglesia, pensaba en su cuerpo físico que había de resucitar a los tres días, y más concretamente en su Cuerpo místico, la Iglesia, dentro de la cual había de darse al Padre un culto «en espíritu y en verdad».

No hay, pues, continuidad directa entre el templo de Jerusalén y los primeros lugares de culto cristiano. «Dios no habita en templos fabricados por mano de hombres», predicó Esteban a los judíos que

[2] J. E. Berger-R. Creux, *L'oeil et l'éternité Portraits romains d'Egypte* (Ed. Fontainemore, 1979).

le habían de lapidar acusándolo de impiedad (Hch 7,45), y lo mismo había de repetir Pablo en el Areópago ateniense (Hch 17,24). «No tenemos templos ni altares», decían con toda propiedad los Padres apologetas de los dos primeros siglos. A despecho de la gran veneración con que se miraba al templo en el Antiguo Testamento, Cristo inaugura un nuevo culto. Dentro de esa nueva perspectiva, los primeros cristianos provenientes de comunidades judías hacían sus oraciones, cantos y lecturas en la sinagoga, mientras que la Eucaristía, nuestra liturgia sacrificial, como nos consta por las cartas de Pablo y los Hechos de los Apóstoles (Rom 16,5; 1 Cor 16,19; Flp 2; Hch 20,8), se celebraba como un convite en las casas particulares en torno a la mesa familiar, conforme al ejemplo de Cristo en el cenáculo. Más tarde, se reunieron ambas prácticas en una liturgia común.

Lo mismo puede decirse de los cristianos provenientes de la gentilidad. En Roma, los nombres de las primeras iglesias presbiterales de que habla el *Liber Pontificalis* indican con claridad que, primitivamente, la «fracción del pan» se celebraba en residencias de patricios romanos: *Titulus Vestinae, Titulus Praxedis, Titulus Pammachii,* etc. Sólo más tarde, por razones prácticas, las *domus ecclesiae* fueron sustituidas por basílicas y amplias construcciones expresamente destinadas al culto.

Por tanto, si uno quiere formarse una idea exacta de cómo debe conformarse o estructurarse un espacio destinado a la liturgia cristiana, debe empezar por desprenderse de la idea de *templo.* Así lo sentían los primeros cristianos, como manifiesta un testimonio del siglo III: «Cualquier lugar, el campo, el desierto, un navío, un establo, una cárcel, nos servía como templo para celebrar la asamblea sagrada» [3].

En contraste con la idea generalizada de *templo* cristiano, es suficientemente significativo el nombre de *ecclesia,* que significa *asamblea* (lo mismo que *sinagoga).* Si es lícito llamar a la iglesia *Casa de Dios,* no es principalmente porque en ella se reserva el Sacramento (puesto que la conexión entre el lugar de la celebración y la reserva eucarística no es esencial), sino por razón de la comunidad cristiana celebrante. Cuando, a principios del siglo III, algunos empezaron a llamar al edificio material «Casa de Dios», los Padres de la Iglesia reaccionaron vigorosamente viendo el peligro de que los fieles perdieran conciencia de la sacralidad inherente a su condición de miembros de la Iglesia. «¿No sabéis que sois santuario de Dios y que el Espíritu de Dios habita en vosotros?», había escrito Pablo (1 Cor 3,16-17). San Agustín tuvo que recordar a sus fieles esta ver-

[3] Es un texto de san Dionisio de Alejandría, citado por el historiador Eusebio de Cesarea en su *Historia Eclesiástica* (PG 20, 688)

dad, oscurecida también hoy en la conciencia de muchos creyentes. En un sermón de consagración de una iglesia, se guarda bien de llamar «Casa de Dios» al edificio. Lo llama «Casa de oración», mientras que es en la comunidad viva de los creyentes donde ve la verdadera «Casa de Dios», que —dice él—, «por las pruebas y penalidades de la vida, se va tallando y construyendo en la tierra y será *dedicada* por la entrada en la bienaventuranza final» [4]. Es, pues, la comunidad la que «santifica» el edificio. Las iglesias materiales no son de institución divina, sino de institución eclesiástica.

Si de estas consideraciones teóricas, derivadas de fidedignas fuentes teológicas y literarias, pasamos ahora al campo de la arqueología, la carencia de pruebas monumentales es tan notable que poco podemos decir sobre la arquitectura cristiana de los tres primeros siglos que tenga valor probatorio. El emperador Diocleciano ordenó en 303 la destrucción de todas las iglesias en su Imperio. La voracidad del tiempo consumó la destrucción total. Sólo sabemos que en Siria, Roma y Dalmacia algunas excavaciones de iglesias posteriores a la paz de la Iglesia han mostrado que éstas se construyeron sobre ruinas de iglesias anteriores.

Ya hemos recordado que, en la frontera del mundo cristiano, en Dura Europos, en el límite de Siria con Mesopotamia, se han descubierto —junto a un templo de Mitra y una sinagoga judía— ruinas de una capilla cristiana instalada en una vivienda, con un baptisterio.

Parece probable que, en los períodos de tolerancia religiosa por parte de los emperadores, el culto cristiano, al que los patricios conversos habrían destinado las aulas más capaces de sus viviendas, empezó a pasar de las *domus ecclesiae* a unos edificios construidos *ad hoc*. Un testimonio de Lactancio, referente al año 302, nos informa de la demolición de la basílica de Nicomedia, ordenada y contemplada por el emperador Diocleciano, residente entonces en la región [5].

Los arqueólogos especulan hoy sobre la forma que debieron de tener estos primeros lugares de culto, viendo unos su origen en la *vivienda* romana y otros en la *basílica* civil o privada. Es posible que fueran diversos los factores que concurrieron a la formación del tipo basilical que se impondrá, con grandiosidad, en el siglo de Constantino. Probablemente de las basílicas civiles se tomó la forma monumental y oblonga, su columnata interior y la técnica de sus cubiertas; y de las casas romanas se adoptaría el *atrium*. Las exedras civiles sugerirían la idea del ábside cóncavo [6].

[4] San Agustín, *Serm. 336* (PL 38, 1471).

[5] Lactancio, *De mortibus persecutorum* XII (PL 7, 213).

[6] R. de Lasteyrie, *De l'origine des basiliques chrétiennes*, Comptes rendues de l'Académie des Inscriptions (París 1892) p.8. Ver también Ch. Delvoye, *Recherches*

Otro tipo de lugar de culto fue el *martyrium*, edificio de planta centrada, dedicado al recuerdo de los mártires. Se nos ha conservado el testimonio de Gaius, un sacerdote que vio hacia el año 300 el *martyrium* (o *memoria)* de san Pedro en el Vaticano y el de san Pablo en la Vía Ostiense [7]. Debieron de ser frecuentes en el Occidente cristiano. En Oriente, concretamente en Tierra Santa, sólo debió de aparecer este tipo centrado de iglesia en tiempo de Constantino.

3. EL OSCURO ORIGEN DE LAS IMÁGENES

La opinión común de los especialistas de la arqueología cristiana ha sido que la primitiva Iglesia se mostró reacia a las imágenes. Para los primeros líderes eclesiásticos, unos en Oriente herederos de la tradición judaica y otros en Occidente nutridos de neoplatonismo, la imaginería no tenía sentido, porque la verdadera imagen de Dios es Cristo Jesús, y también el hombre santificado por la gracia, o mejor, la congregación de los elegidos. Han llegado hasta nosotros suficientes escritos de autores del siglo II —Taciano, Arístides, san Ireneo— y del siglo III —Tertuliano, Clemente de Alejandría y Orígenes— [8] que dan la razón a quienes piensan que la ausencia de imágenes en esa primera era cristiana respondía al pensamiento de los líderes de la Iglesia.

En consecuencia, las primeras figuras que adornan las paredes de las catacumbas tuvieron que ser símbolos y alegorías. Durante los tres primeros siglos, mientras el arte cristiano cementerial va enriqueciendo su repertorio iconográfico, simbólico en su mayoría, la prevención iconófoba oficial debió de mantenerse, como consecuencia de la doctrina de los Apologetas de la época anterior. Esta tesis resulta lógica si se observa que, en el curso de los siglos IV y V, todavía tal actitud reaparece con intermitencias. Son casos bastante indicativos el de la carta del historiador Eusebio de Cesarea a la princesa Constancia, hermana del Emperador [9]; el canon iconófobo del concilio de Ilíberis [10] que en el siglo XVI tanto molestaba a los contrarreformistas; el ejemplo de san Epifanio de Salamis, a fines del siglo IV [11], destruyendo en una iglesia de Palestina un lienzo con

récentes sur les origines de la basilique paléochrétienne: Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientale et slave XIV (Bruxelles 1954-57) 205-228.

[7] EUSEBIO, *Historia Eclesiástica* II, 67 (PG 20, 208-209).

[8] J. PLAZAOLA, *El Arte Sacro Actual,* p.393-398.

[9] EUSEBIO, *Historia Eclesiástica* (PG 20 1545ss).

[10] *Picturas in ecclesiis esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.*

[11] Ver el texto completo de este relato en D. RUIZ BUENO, *Cartas de San Jerónimo* I (BAC, Madrid 1962) 402.

una imagen, y el de Sereno, obispo de Marsella, todavía a fines del siglo VI, cuyo celo iconoclasta tuvo que enmendar el papa san Gregorio [12].

Henri Leclercq llega a decir que «el arte cristiano debe poco a la Iglesia (se entiende a la jerarquía de su tiempo), apenas la tolerancia, pues se introdujo en ella como un intruso y de una manera tan limitada, tan modesta, que se necesitó tiempo para darse cuenta de que existía y que quería vivir y ser reconocido. Cuando se comprendió esta ambición, era demasiado tarde para combatirla y desalentarla» [13]. Si no en estos términos tan radicales, el aniconismo de la primitiva piedad cristiana ha sido la tesis oficial de los arqueólogos e historiadores de la iconografía cristiana en el último siglo.

Hace algunos años, un largo estudio de una investigadora, Sister Charles Murray [14], pretendió demostrar que esa tesis era errónea, al menos en cuanto afirma la hostilidad del clero primitivo al arte iconográfico, arguyendo que se había hecho demasiado hincapié en los textos escritos (sobre todo en lo que callan más que en lo que dicen) y se había descuidado la importancia que tienen ciertos datos icónicos conservados, tales como los frescos del baptisterio de Dura-Europos.

Quizá la tesis de una oposición oficial de la Iglesia primitiva, en su conjunto, haya que moderarla. En todo caso, hay que saber discernir entre los diversos tipos de representaciones icónicas, y clasificarlas distinguiendo entre su contenido objetivo y la finalidad pretendida por el que las fabrica y las usa. En el arte plástico paleocristiano podemos encontrar un arte *abstracto* (meramente ornamental), *figurativo,* con significación simbólica o alegórica o simplemente narrativa, e *icónico.* Aquí llamamos *icónico* a un arte en el que el artista invita al contemplador a concentrar su atenta y devota mirada en la figura o retrato de una persona. Si se tiene presente esta diversidad en las formas del lenguaje plástico, es inevitable admitir la tesis del *aniconismo* oficial en los tres primeros siglos del cristianismo. Es decir, que, aunque se admitiera la realidad de los orígenes tempranos de la iconografía (puesto que algunas figuras de significación cristiana aparecen ya en pinturas y relieves del primer tercio del siglo III), habría que dar por excluida la creación de imágenes, en cuanto *iconos* (y mucho más su culto y veneración), hasta bien entrado el siglo IV.

[12] SAN GREGORIO, *Epistolae* (PL 77, 1100).
[13] DACL VII, *Images,* p.182.
[14] Sister Charles MURRAY, *Art and Early Church:* JTS 28 (1977) 336. Ver mi crítica en *El aniconismo del primer arte cristiano:* Est. Eclesiásticos 63 (1988) 3-28.

4. LA PRIMERA ICONOGRAFÍA CRISTIANA

Las más antiguas figuras que hallamos en las paredes de las catacumbas y en los relieves de los sarcófagos no son anteriores al siglo III y casi en su totalidad son figuras simbólicas o alegóricas. El caso de las figuras narrativas de la capilla de Dura Europos (hoy en el museo de la Universidad de Yale) suele considerarse como excepcional. En un estilo torpe y rudimentario, por lo que interesan más al arqueólogo que al historiador del arte, se ven a medias (o se adivinan) algunas figuras evocadoras de la salvación, como el Buen Pastor, Adán y Eva en el paraíso, la curación del paralítico, San Pedro sobre las aguas, la Samaritana, etc. En todo caso, tales frescos figurativos «son las únicas pinturas cristianas que subsisten en un edificio de superficie anterior a la paz de la Iglesia» [15]. Su excepcionalidad puede explicarse por su situación geográfica en la frontera del helenismo judeo-cristiano, al borde del imperio persa. Tal situación debió de favorecer que se relajase, a principios del siglo III, la interpretación del segundo precepto del Decálogo, y que, al tiempo en que los judíos cubrían los muros de su sinagoga con escenas bíblicas, en las paredes del baptisterio cristiano se pintasen las profecías del Antiguo Testamento y su cumplimiento en el Nuevo.

Las más antiguas catacumbas de Roma (las hay también en otros lugares: Alejandría, Grecia, Nápoles, Sicilia, Cerdeña), descubiertas en 1578, se conocen por los nombres de Calixto, Domitila, Pretextato y Priscila. El auge de estos cementerios subterráneos pertenece al siglo IV cuando tuvo un enorme desarrollo el culto a los mártires. Pero se sabe que la catacumba de Calixto existía ya bajo el papa Ceferino (199-217), y que del mismo siglo III es la cripta de Ampliato de la catacumba de Domitila y la famosa *Capella graeca* de la de Priscila. Puede decirse que es en las paredes de esas altas y estrechas galerías, junto a una infinidad de inscripciones, donde nació el primer arte cristiano, un arte sencillo, ingenuo y casi doméstico. Las imágenes que empezaron a esbozar aquellos artistas parecen una «plegaria figurada» más que catequesis o exposición doctrinal.

Los primeros artistas cristianos echaron mano, ante todo, de símbolos naturales. El *pez,* por ejemplo, surgió por una sutileza semántica, pues la palabra griega (ICHTHYS), con sus letras puestas en acróstico, daba la sigla griega de «Jesús Cristo Hijo de Dios Salvador». Con el tiempo, el pez se confundió con el *delfín,* lo mismo en las pinturas que en los relieves de los sarcófagos, y no extrañaba ni siquiera en los sarcófagos paganos, ya que el delfín gozaba de reputación de amor a los hombres y socorrer a los náufragos.

[15] A. GRABAR, *El primer arte cristiano* (Madrid 1967) 80.

El *pastor,* llevando la oveja sobre los hombros (inspirado en el *Moscóforo* del arte griego) simboliza al mismo Cristo, el *Buen Pastor* de la parábola, el Salvador que acoge al alma y la lleva a las celestes praderas. Para aquellas primeras generaciones cristianas la felicidad del Paraíso eterno podía evocarse mediante la representación de un jardín idílico. El bucolismo con escenas pastoriles y de *vendimia,* y con amorcillos, estaba presente en el arte popular pagano de la época. Los primeros artistas cristianos no tuvieron reparo en utilizar tales recursos precristianos, lo mismo que las fábulas antiguas (Psique, Ulises, Orfeo, Apolo, etc.) de la mitología pagana, si de aquel acervo mitológico podían derivar una significación cristiana.

El arte de las catacumbas buscó también el simbolismo en la Biblia. Lejos de rechazar el contenido de los relatos bíblicos, cuya historicidad era rigurosamente mantenida, los maestros del pensamiento cristiano se las apropiaron viendo en ellos tipos y figuras anunciadoras de los acontecimientos y personajes del Nuevo Testamento. Abrahán sacrificando a su hijo Isaac era una figura típica de Dios sacrificando a su Hijo por la salvación de los hombres. Noé salvándose con su familia en el arca hacía penar en Cristo triunfante de la muerte y salvando a su Iglesia. El agua milagrosa que Moisés hacía brotar de la roca figuraba la sangre brotada del costado de Cristo crucificado, porque «la roca era Cristo», como había dicho Pablo. Jonás vomitado por la ballena después de tres días tenía su pleno sentido si se pensaba en Jesús resucitado al tercer día. Daniel en el foso de los leones, los tres jóvenes hebreos en el horno de Babilonia, Susana asediada por los viejos, etc., eran escenas que remitían fácilmente a la misión salvadora de Cristo.

En cuanto a la vida de Jesús como fuente de la temática artística, el arte de las catacumbas y de los sarcófagos más antiguos revela su preferencia por unos pocos milagros cuya representación vuelve insistentemente: el ciego de nacimiento, el paralítico, Lázaro resucitado, etc. En todo caso, esta reiteración muestra que se respondía a un programa fijado previamente.

No es fácil datar las pinturas de las catacumbas. A falta de inscripciones conmemorativas, el análisis de su estilo y su técnica resulta también problemático. Según Grabar, las pinturas más antiguas, de principios del siglo III, serían los frescos que decoran las salas del vestíbulo de los Flavios, en la catacumba de Domitila, y del hipogeo de Lucina, junto a san Calixto. Algo posteriores a ellas serían las pinturas de las cinco cámaras funerarias llamadas *de los sacramentos,* ya de la primera mitad del siglo III; y a esa misma época habría que atribuir el ciclo de las imágenes —no menos notables, pero completamente diferentes— de la *Capella graeca* de Priscila, la

Madonna y el profeta de la misma catacumba y, acaso también, en la catacumba de Pretextato, los fragmentos de escenas que se identifican con las imágenes de la Pasión. «Entre las obras de fines del siglo, se señalaría, sobre todo, en Priscila, la decoración de la cámara funeraria que comprende, frente a la entrada y por encima del lucillo, una orante célebre: retrato de una joven en oración, de pie en el centro de un tímpano entre un hombre y una mujer sentados y otras figuras» [16]. Al principio se evita la perspectiva, se acentúa la frontalidad de las figuras, y se parcela el espacio disponible en paredes y techos mediante redes de guirnaldas y esquemas lineales (trapecios y círculos). También puede constatarse la coherencia con el estilo de las pinturas profanas coetáneas, aunque con un trazo más fluido y un colorido más impresionista. Grabar advierte que en algunos hipogeos debieron de trabajar artistas de renombre. En la *Capella graeca* distingue dos maestros: uno pinta sobre fondo rojo uniforme unas figuras bien individualizadas; y otro prefiere fondos de paisaje, silueteando en ellos figuras esbeltas. Advierte también que, a fines del siglo III y principios del IV, se percibe una pintura que tiende al retrato personalizado del difunto. El estilo pictórico se va haciendo más lineal, como se muestra en las catacumbas de Domitila y de Priscila: Figuras de la *Orante,* el *Filósofo, Cristo entre los Apóstoles,* etc., cuyos cuerpos pierden plasticidad. Parece que se está pasando del influjo directo de la pintura romana clásica a otras influencias más orientalizantes, como las de Dura-Europos.

El instintivo rechazo de la escultura pagana exenta, heredado por tradición judaica, influye para que el arte plástico de esa primera edad cristiana se concentre casi exclusivamente en un arte bidimensional: en los relieves de los sarcófagos. Los que se han conservado hasta hoy parecen algo posteriores a las más antiguas pinturas de las catacumbas. En cuanto a sus temas, se prefieren las dos figuras simbólicas del *Pastor* y del *Filósofo.* También aparecen la *Orante, Jonás, Daniel en el foso,* y los *jóvenes hebreos en el horno,* escenas que a veces se combinan en una misma composición con las imágenes del Pastor y del Filósofo.

Si comparamos la evolución de la plástica en esos 50 años inmediatamente anteriores a la paz de la Iglesia con la pintura catacumbal coetánea, la coincidencia de su significación es evidente. En ambos sectores todo gira en torno a la idea de la salvación y de la oración de súplica. En cambio, como rasgos diferenciadores y propios de la plástica, habría que subrayar la importancia del tema del *Filósofo,* que, mientras en la pintura es menos frecuente y se concreta en una figura aislada que pronto desaparece, en los sarcófagos es tema prin-

[16] Ibid., 99.

cipal. Característica de los relieves es también la combinación del *Filósofo* con el *Pastor* y la *Orante*, la del *Buen Pastor* entre cabezas leoninas (símbolos paganos de la muerte), y la costumbre de ligar temas bíblicos con figuras simbólicas paradigmáticas, válidas en el mundo pagano. En cuanto al estilo, en contraste con las composiciones del arte clásico, los relieves cristianos muestran una notable variedad de escala en las figuras de una misma composición. Todo hace pensar en una influencia creciente del arte oriental.

Pero más interesante que el estilo artístico de pinturas y relieves es el sentido que aquella primitiva cristiandad, asediada por un mundo hostil, quiso dar a sus primeras manifestaciones artísticas. «Tenemos un Salvador», parece decirnos este primer arte cristiano, con una emotiva elocuencia. Las escenas, tan repetidas, de Noé, de Jonás, de Daniel, de los jóvenes hebreos en el horno de Babilonia, etc., eran la expresión plástica de una oración que debió de estar continuamente en los labios y el corazón de aquellos creyentes que vivían en continuo riesgo de la prisión, la tortura y la muerte. Las primeras figuras de Jesús no son, pues, representaciones que tengan relación con problemas de cristología. No abordan el tema de la personalidad de Cristo, sino el de su misión. Para aquellos primeros cristianos, Jesús es Salvador ante todo.

Bien entrado ya el siglo II, cuando la Buena Nueva empezaba a ser aceptada en elites cultas de la sociedad, la cristiandad tuvo que enfrentarse a un nuevo peligro: el rechazo crítico y el orgulloso sarcasmo contra el evangelio por parte de los «sabios de este mundo». El problema acuciante en la sociedad de aquel tiempo empezó a ser el de la verdad, el de la verdadera sabiduría, la que podía aportar la felicidad del hombre. En el seno mismo de algunas comunidades cristianas pululaban las ideas de los gnósticos que se consideraban herederos de todas las tradiciones religiosas, pretendían poseer la clave de todos los misterios y de todos los cultos y promovían un sincretismo del dogma cristiano con ingredientes múltiples de filosofía helénica y religiones orientales. Enfrente estaban los pensadores paganos que se debatían entre las ideas de Pitágoras, de Platón, de Aristóteles, de Zenón y del reciente neoplatonismo. La respuesta de los cristianos se hace visible en el arte: en las abundantes representaciones del Filósofo con las que se quería evocar que Cristo era el verdadero Maestro que traía al mundo la verdadera sabiduría, tal como proclamaban en sus escritos Taciano [17], san Justino [18], san Ire-

[17] TACIANO, *Discurso contra los griegos* 29 y 30 (PG 6, 866-867).

[18] «Creemos en N. S. Jesucristo, Hijo de Dios, anunciado por los Profetas como el que había de venir a la humanidad como *mensajero de salvación y maestro de bellas enseñanzas*». SAN JUSTINO, *Apología* (PG 6, 166-171).

neo [19], Clemente Alejandrino [20] y, sobre todo, Orígenes en su polémica «contra Celso» [21].

Finalmente, no puede olvidarse que la acción salvífica de Cristo, junto con su doctrina, estaba ligada a los sacramentos del Bautismo y de la «fracción del pan». Y aunque es verdad que, para los Padres de los primeros tiempos, los sacramentos no ocupan el puesto central en la teología de la salvación [22], también lo es que, tanto en los relieves funerarios como en las pinturas de los hipogeos, las evocaciones del bautismo de Jesús y los símbolos o figuraciones de convite iban destinadas a hacer sentir a los fieles que los sacramentos del Bautismo y la Eucaristía eran fuentes de salvación eterna. El arte del siglo III da, pues, testimonio de estos matices del pensamiento y la sensibilidad de la comunidad cristiana.

[19] SAN IRENEO, *Contra las herejías* l.I, c.25 (PL 7, 680).
[20] SAN CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Cohortatio ad gentes* 112, 1 (PG 8, 229).
[21] ORÍGENES, *Contra Celso* III, 81 (PG 11, 1025).
[22] J. KOLLWITZ, *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, p.13.

CAPÍTULO II

DOS SIGLOS DE CRECIMIENTO (313-526)

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, J., *Arqueología cristiana* (BAC, Madrid 1998); BERCHEM-CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV au X^{ème} siécle* (Ginebra 1924); BOVINI, G., *Sarcofagi paleocristiani* (Vaticano 1994); GASSIOT-TALABOT, G., *Pintura romana y paleocristiana* (Madrid 1968); GRABAR, A.-NORDENFALK, C., *Das frühe Mittelalter* (Ginebra 1957); KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (Madrid 1984); LASSUS, L., *Sanctuaires chrétiens de Syrie* (París 1944); LECLERCQ, H., «Images», en *DACL VII*, 182ss; ID., «Sarcophage», en *DACL*, XXV/I, 866-871; PLAZAOLA, J., «El aniconismo del arte paleocristiano», en *Estudios Eclesiásticos* 63 (1988) 3-28; SOTOMAYOR, M., *Fe y magisterio en la iconografía paleocristiana* (Granada 1961); VOLBACH, W. F., *Arte paleocristiana* (Roma 1958).

1. EL ARTE CRISTIANO EN LA ERA CONSTANTINIANA

Con la victoria de Constantino sobre Majencio en el puente Milvio, el edicto de Milán instaurando la tolerancia y la paz religiosa en el Imperio y la fundación de una nueva capital a orillas del mar Negro (330) se inicia una nueva era para el arte romano, pero más aún para la historia del arte cristiano. El emperador Constantino se convirtió en protector del cristianismo y con una sorprendente liberalidad puso la riqueza de su imperio, el poder de su autoridad y la creatividad de sus artistas al servicio del culto cristiano. Su ejemplo fue seguido por los emperadores posteriores, particularmente por Teodosio.

1. La arquitectura cristiana del siglo IV

Siguieron construyéndose basílicas civiles como en siglos anteriores. Algunas de ellas se adaptaron en *Roma* para el nuevo culto, como la de Junius Bassus (m.359), que fue consagrada como iglesia por el papa Simplicio cien años más tarde [1]. Otras fueron construidas

[1] Las *Recognitiones Clementinae* hablan de la *ingentem basilicam* que el rico Teófilo donó para el servicio litúrgico.

de nueva planta, con una suntuosidad asombrosa, por deseo del emperador, según el *Liber Pontificalis* y el biógrafo de Constantino, Eusebio de Cesarea. La primera debió de ser la de San Juan de Letrán, de cinco naves, probablemente anterior al 320, hoy totalmente reconstruida; siguió la de San Pedro (c.326), también de cinco naves, que estaba precedida por un atrio de cuatro pórticos; la de San Lorenzo Extramuros, y el mausoleo octogonal de Santa Helena, hoy en ruinas. Del tiempo de Teodosio es la de San Pablo Extramuros, reconstruida tras un incendio en el siglo XIX.

La única basílica constantiniana conservada sustancialmente hasta hoy es la de Santa Constanza, que fue originariamente un baptisterio, transformado luego en mausoleo de la princesa Constantina (354) y finalmente en iglesia (siglo XIII): Está formada por una hermosa rotonda con doce nichos radiales rodeando a otra, constituida por una arquería sostenida por doce pares de columnas, sobre la cual descansa un tambor con doce ventanas y una cúpula.

Una rotonda similar, que puede ser considerada como mausoleo imperial, es la de *Centcelles,* cerca de Tarragona, edificio externamente cuadrado, pero octogonal en el interior y cubierto con cúpula. Del tiempo de Teodosio debe de ser la de San Lorenzo de Milán, sobre una planta octogonal, remodelada posteriormente.

Puede afirmarse, por tanto, que en Occidente se dieron los dos tipos de basílica, la de planta rectangular y la centrada. El primer tipo, frecuente en Europa, admitió variantes, pues San Juan de Letrán tenía transepto; y la de Tréveris consistía en dos naves paralelas separadas por el baptisterio. El segundo tipo fue más frecuente en Oriente, y se explica por la proximidad de los modelos persas, que ofrecían soluciones tanto para la cubrición de bóvedas de ladrillo o piedra como de cúpula para construcciones centradas.

El emperador Constantino tuvo especial empeño en favorecer la construcción de basílicas en *Tierra Santa.* Él fue el promotor de la basílica del Santo Sepulcro, un gran conjunto erigido en el interior de una estructura rectangular, que en su parte delantera tenía una basílica de cinco naves, un pórtico y un ábside; luego, otro pórtico, con una plataforma dedicada a la *memoria* del Gólgota, y seguidamente una gran rotonda en cuyo centro, ceñido por una columnata, se veneraba el Santo Sepulcro, con el recuerdo de la Resurrección. Hoy apenas queda nada de aquel espléndido conjunto. Tampoco queda nada apreciable de la rotonda que el mismo emperador mandó edificar en el monte de la Ascensión. El tiempo ha respetado en mayor medida la iglesia de la Natividad levantada en Belén hacia el año 333, como basílica de cinco naves, pórtico cuadrado y cabecera octogonal.

En Milán fue san Ambrosio el promotor de grandes construcciones. Allí se conservan varias de las ocho iglesias que había a la muerte del santo obispo († 397). El extraordinario conjunto de San Lorenzo se fecha recientemente entre 355 y 372.

En *Siria*, no faltan algunos restos arqueológicos de iglesias anteriores que revelan que el *bema* —espacio destinado a la administración de la «Palabra de Dios»— se situaba en el centro del aula. Allí se desarrollaba la primera parte de la liturgia, para pasar luego al ábside oriental donde se celebraba, siempre a la vista de los fieles, la liturgia del sacrificio y la comunión. La arqueología ha revelado que, durante el siglo IV, Siria se llenó de lugares de culto. Entre ellos fue frecuente la planta centrada, que tal fue la adoptada para una de las más grandiosas construcciones constantinianas: la catedral de Antioquía, llamada la «dorada» *(dominicum aureum)* por la esplendidez de sus polícromos mosaicos. En las afueras de Antioquía se construyó también, a fines del mismo siglo IV, otro edificio centrado, el *martyrium* cruciforme de Kaussié.

Con todo, parece que el tipo más frecuente de iglesia fue el rectángulo basilical, con columnas unidas por arquerías notablemente estrechas y con cúpula sobre el ábside: ruinas elocuentes han quedado aún en Fafirtin (c.372), Babiská (390-401), Ksedjbeh (414-415), etcétera. En ellas se ve que el ábside está flanqueado por dos dependencias con único acceso a las naves laterales: un *relicario* al lado norte y el *diacónico* o sacristía al sur.

Al emperador Teodosio (379-395) se le deben una basílica en Damasco, de cinco naves separadas por columnas con capiteles corintios y ábaco trapezoidal (hoy mezquita), y en Salónica, la transformación del panteón pagano de Galerio en un grandioso *martyrium,* llamado hoy «rotonda de San Jorge».

En *Egipto,* cuna del monacato cristiano, quedan ruinas de numerosos cenobios construidos dentro de un recinto rectangular que encerraba también una iglesia con cúpula de trompas cubriendo el crucero y los ábsides. En el norte de África la vida cristiana fue muy floreciente. Los escritos de san Agustín atestiguan la existencia de gran número de basílicas y *memoriae martyrum.* Las basílicas eran de tipo helenístico, generalmente de varias naves; las de Tipassa y Tigirt eran de cinco naves. Los restos de muchas otras pueden verse aún en Constantina (antigua Cirta), Djemila, Timgad, Tipassa, Orleansville, etc.

En el siglo IV la *domus ecclesiae* en que se celebraba antes el culto eucarístico *(nostrae columbae domus simplex* decía Tertuliano) es sustituida por las suntuosas basílicas favorecidas por Constantino, en las que se empezó a ver un templo y palacio del emperador celeste. Difícil será ya que san Agustín consiga que los fieles vean la

iglesia como «casa de oración», si antes que él san Ambrosio la llama ya *aula Dei,* y los Padres griegos, coetáneos suyos, empiezan a destacar el carácter «sacro y tremendo» del santuario. Este nuevo concepto de iglesia, que favorecerá el monumentalismo material de los lugares de culto, va a pasar a la Edad Media cristiana y será uno de los factores que influirán en la clericalización del culto y el distanciamiento progresivo de la vida litúrgica por parte de los simples laicos.

2. Nuevo desarrollo de la pintura cristiana

A pesar de haberse superado la época de una Iglesia clandestina, todo parece indicar que, todavía en la era de Constantino, los líderes oficiales mantenían una postura recelosa con las imágenes sagradas, al menos con aquellas que tendían a provocar en los fieles una actitud de veneración. Ya hemos recordado la carta de Eusebio de Cesarea, el historiador de Constantino, a la princesa Constancia criticando su deseo de tener una copia de un legendario retrato de Jesús. Es significativo que a fines del siglo IV el obispo de Salamis (Chipre), visitando Palestina, se atreviera a destruir el lienzo que en una iglesia ostentaba una imagen [2], y que en la copiosa literatura de san Agustín se encuentre sólo alguna referencia a una pintura del martirio de san Esteban y a la representación de la *Traditio legis* (un tema que entonces empezaba a verse en sarcófagos); y que, en cambio, se califique a los *picturarum adoratores* como cristianos más supersticiosos que instruidos. En la misma época, san Paulino de Nola (c.400) decide pintar, en las paredes de varias iglesias construidas por él, escenas del Antiguo Testamento; pero para decorar los ábsides prefiere símbolos de la Santa Trinidad y de los Apóstoles [3]. Lo mismo aconseja el abad san Nilo para decorar las basílicas de Constantinopla [4].

Parece, pues, evidente que en la segunda mitad del siglo IV la postura oficial de la Iglesia es la preferencia por figuras simbólicas, al menos en aquellos puntos de los lugares de culto en los que, al margen de finalidades decorativas, podía recaer la veneración de los creyentes. Pero, al mismo tiempo, el arqueólogo constata la aparición de nuevos temas iconográficos y una nueva visión de la figura de Cristo, adaptada a las nuevas formulaciones de los dogmas definidos en los concilios ecuménicos. Junto a estas innovaciones de contenido surgen también novedades en el aspecto técnico y estilís-

[2] Cf. *supra* nota 11.
[3] SAN PAULINO DE NOLA, *Carta a Severo,* 32 (PL 61, 100-102).
[4] SAN NILO, *Carta a Olimpiodoro* (PG 79, 570-579).

tico, que se hacen palpables tanto en la decoración de las nuevas basílicas exteriores como en las catacumbas.

Hay que tener presente que, con la paz y libertad religiosas, la pintura de las catacumbas, lejos de desaparecer, conoce un notable desarrollo, coincidente con un auge de la devoción a las reliquias de los mártires. En la pintura de las catacumbas sigue viva la imagen de Cristo, acompañada ahora de santos, apóstoles o mártires. Su figura de joven imberbe adquiere rasgos de señorío, como corresponde a la ideología de la Iglesia triunfadora del momento, que tuvo sus más espléndidas representaciones en los mosaicos de basílicas contemporáneas, hoy casi todas desaparecidas.

Un rasgo propio de las pinturas catacumbales del siglo IV es que se acentúa ahora la búsqueda de la individualización anteriormente iniciada. En los hipogeos de Domitila, de Calixto y de Priscila hacen su aparición los retratos de los difuntos, a menudo representados con los emblemas de su oficio o con las insignias de su corporación. Rasgos individualizadores, por ejemplo, son evidentes en figuras como la de Veneranda, conducida al cielo por santa Petronila.

En la época de Teodosio se observa un cierto refinamiento del gusto y regreso al gusto clásico, incluyendo motivos profanos, como se hace igualmente patente en la decoración musivaria de templos y mausoleos; un gusto que irá desapareciendo en el siglo V.

Es natural que la técnica musivaria conociera un auge extraordinario en las basílicas y «memorias» de esta época en que la Iglesia, junto con su libertad, contaba con medios para dar suntuosidad a sus lugares de culto. El mosaico con teselas de esmalte y vidrio, en sustitución de las anteriores de mármol, era una técnica que debió de dejar sus más brillantes realizaciones en basílicas de Bizancio y del Próximo Oriente. Desgraciadamente, casi toda esa decoración se ha perdido, y sólo podemos imaginarla por algunos trozos de pavimentos en ruinas de Siria y Transjordania.

En Italia se conservan restos de carácter similar en una «casa cristiana» de Aquileia, con figuras del Buen Pastor, Jonás y símbolos eucarísticos; y en otros pavimentos descubiertos en Nápoles, Capua y Sicilia. La obra musivaria mejor conservada en Italia (fuera de Roma) es la de los ábsides de la capilla de San Aquilino (antiguo baptisterio) de la iglesia de San Lorenzo de Milán: en uno de ellos se ve, sobre un fondo de oro, a Cristo, joven e imberbe y con vestidura blanca, entronizado ante sus apóstoles a quienes bendice y confía el volumen de su Ley. Es obra del siglo V.

Más o menos de las mismas fechas (c.400) son los bellos mosaicos de la cúpula de San Jorge en Tesalónica, la famosa rotonda de Galerio que Teodosio (el primer emperador verdaderamente cristiano) transformó en basílica cristiana. En la cúpula aún quedan restos

de un Cristo triunfante con la cruz al hombro; y en el friso que circunda la cúpula, sobre arquitecturas palaciegas, se ven figuras de santos en actitud frontal y orante, de una espléndida belleza que revela el espíritu del renacimiento artístico teodosiano.

Una obra maestra del arte musivario de mediados del siglo V es la decoración de la basílica o rotonda de Santa Constanza. Esta obra de la bóveda anular, que ha escapado a la destrucción, es el conjunto más antiguo de mosaicos cristianos conservado hasta hoy. Divididos en once bovedillas, forman un sugestivo conjunto en el que se alternan campos formados por rosetones mostrando amorcillos, pájaros y animales de diversa especie, y campos de composición más libre, donde se exhiben guirnaldas, flores, frutos y figuras humanas. En una de ellas se aísla a un busto de tamaño natural (quizá la princesa Constantina), mientras que en los cuatro ángulos se representan las cuatro fases de la vendimia. Es, pues, una amalgama de motivos paganos con otros motivos cristianos (figuras alegóricas de la Biblia), la mayoría de los cuales ha desaparecido, pero pueden verse en los dibujos que se han conservado del estado real de dichas bóvedas anterior a su destrucción en 1630. En los nichos laterales de Santa Constanza quedan aún dos ejemplos grandiosos de lo que este momento de la historia del arte cristiano aportaba como novedad: la *Traditio legis* (Cristo entregando su Ley, el Evangelio, a los apóstoles Pedro y Pablo) y la *Largitio pacis* (Cristo consignando a Pedro un rescripto otorgando la paz a la Iglesia).

Más fieles a la tradición del siglo anterior parecen los mosaicos, desgraciadamente muy deteriorados, que decoraban la cúpula del mausoleo de Centcelles (Tarragona), con escenas de jinetes y temas bíblicos (el Buen Pastor, Jonás, Daniel, Adán y Eva, Noé, los jóvenes hebreos, Lázaro, etc.).

Poco o nada ha quedado de la ornamentación que se dio a otras muchas basílicas, algunas de las cuales hemos recordado antes (en Nola, en Ancira, etc.). De la basílica de San Pedro en el Vaticano sabemos que poseía un prestigioso conjunto: la fachada principal, la del atrio, y las paredes de las naves y del ábside, estaban decoradas con espléndidas pinturas y mosaicos. En el arco triunfal se representaba a Cristo entronizado entre san Pedro y el emperador. La suprema autoridad del orbe descendía ahora al plano terrestre, pero al nivel del Príncipe de los apóstoles, como si fuera también él un intermediario entre Dios y el rebaño de los creyentes. Eusebio, el historiador de Constantino, lo comparó a Cristo-Sol, del que era su lugarteniente en la tierra. Y en esa concepción se fundará la teoría del derecho divino de los reyes que será mantenida y difundida en el curso de la Edad Media.

Una decoración que merece una mención especial es la de la basílica de Santa Pudenciana en Roma, que puede datarse de principios del s.V y quizá antes. Aunque ha sufrido alguna mutilación y deterioro, lo que se conserva basta para ilustrar lo que era en esas fechas un arte de transición. Es la primera obra monumental que afirma el carácter triunfal de la Cruz, y con la frontalidad y dimensiones que da a la figura empieza a conformar el tipo que se va a imponer en el arte cristiano de ocho siglos. El tema es el de Cristo entronizado y los cuatro Vivientes del Apocalipsis, rodeado de los apóstoles sentados; aunque restauraciones de los siglos XVI y XVII suprimieron parcialmente a los Vivientes y a dos Apóstoles.

3. La primera escultura cristiana

Ya hemos advertido que el cristianismo, como dijo Grabar, asestó un golpe mortal a la escultura exenta, tan importante y cautivadora en la antigüedad pagana. Ahora, bien entrado el siglo IV, y como caso excepcional, el arte cristiano puede exhibir el *Jesús entronizado* del Museo Nacional de Roma (c.360): Vestido de túnica y amplio manto, este Jesús, imberbe y de cabellera ensortijada, se emparenta estilísticamente con el Jesús presentado en varios sarcófagos romanos. En cuanto a otras esculturas exentas, anotemos la existencia de una corta serie de estatuitas del Buen Pastor y poco más.

En cambio, es numeroso el acervo de relieves funerarios de los siglos IV y V, relativamente bien conservados hasta hoy, y que poseen gran valor estilístico y también teológico. Desde este punto de vista, lo inmediatamente destacable es el lugar central reservado a Cristo y la dignidad señorial que se le atribuye. Jesús aparece ahora como Maestro entronizado, más como dominador que como docente. Muy frecuente en los sarcófagos constantinianos es el tema de la *Traditio legis*. Es tema central en el sarcófago de Junio Basso: un frente de doble piso y cinco compartimentos en cada uno, en el que Cristo se asienta sobre *Coelus* (figura que simboliza el universo), lo mismo que en otro sarcófago de las Grutas Vaticanas. A los lados, cuatro escenas del Antiguo Testamento y cinco del Nuevo, referentes a la Pasión de Cristo. Parece evidente que la selección de escenas respondía a un programa.

En algunos sarcófagos se quiere dejar un recuerdo de los difuntos labrando su efigie en un puesto central *(imago clipeata)*. El llamado de *Adelfia* (Museo de Siracusa) está dedicado a su mujer por el cónsul Valerio (c.340-345), con escenas de la Virgen, el nacimiento de Cristo y la adoración de los Magos, en la tapa de cubierta; y Adán y Eva, escenas de la vida de Cristo y de san Pedro en el

frente. Similar a éste es el denominado de los *Dos Hermanos* del Museo Laterano. Ambos, estilísticamente, parecen derivar del Arco de Constantino. De este tipo de sarcófagos con efigie del difunto, el más importante desde el punto de vista doctrinal es el llamado *dogmático*. Es un sarcófago de grandes dimensiones, inacabado, de doble friso, con *imago clipeata* en el centro de la zona superior, que, por una parte, enlaza con la tradición por sus escenas de Jonás, y por otra, expresa ideas de una nueva sensibilidad cristiana: la creación del hombre, su pecado y su destino a una vida superior por la misericordia del Redentor (milagros y sacramentos de Cristo) y por mediación de la Iglesia (escenas de san Pedro).

El análisis de los centenares de sarcófagos, total o parcialmente conservados, demuestra la existencia de diversos talleres, repartidos por Roma, por el norte de Italia, y por las regiones más romanizadas de Galia y de Hispania. En Milán se conservan relieves funerarios de gran valor artístico y teológico. Descuella entre todos el llamado *ambrosiano* (anteriormente «de Estilicón»). Trabajado por sus cuatro frentes, parece responder a la doctrina de san Ambrosio. En el frente principal, Cristo con los Doce (en su estrecha franja posterior se repite la escena con doce figuras de corderos); en el frente posterior, Cristo Maestro y Señor. En los laterales, la Ascensión y la Ley de Moisés en un lado, y escenas de profetas en el otro. En la losa de cubierta, en medallón, la pareja difunta.

El análisis estilístico ha permitido hoy a algunos especialistas fechar con cierta aproximación los principales sarcófagos conservados, agrupándolos en cuatro grupos: preconstantinianos, constantinianos, postconstantinianos y teodosianos; así como reconocer la influencia del naciente arte bizantino en ciertos rasgos de elegancia helenística [5].

4. El arte, espejo de la fe

Es en esta época cuando la sociedad cristiana, que en los siglos II y III ya ha tenido que reaccionar contra ciertas desviaciones heterodoxas, toma conciencia explícita de su fe y de sus dogmas fundamentales (la Trinidad, la divinidad del Verbo, la unión personal de Jesús con el Verbo, la perfecta naturaleza humana de Cristo, etc.) y los formula en el «símbolo» niceno-constantinopolitano, que los creyentes recitarán en su liturgia durante siglos venideros. Se comprende así que las imágenes de los siglos IV y V sean las que muestran,

[5] F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (Berlin 1940).

con una evidencia más impactante que en ninguna otra época de la historia cristiana, la correspondencia entre el arte y la fe.

La evolución del arte iconográfico en este siglo refleja, por tanto, la manera de sentir la figura de Cristo en cada momento. Del interés por mostrar la misión salvadora de Jesús, milagrosamente piadoso para sus fieles seguidores (como se hacía patente en el arte de los tres primeros siglos), se pasa al misterio mismo de su persona. Ya no es tanto el destino del creyente el que absorbe la atención, sino más bien una rigurosa cristología que se va desprendiendo de adherencias antropológicas. Desaparece el símbolo del Filósofo y casi completamente el del Buen Pastor; desaparecen las escenas bucólicas destinadas a evocar el paraíso de los creyentes; y las ovejas —pintadas en los ábsides o labradas en los relieves— pierden su significación genérica para devenir símbolos de personas (los apóstoles, como se les representa en varios sarcófagos). Por encima de otras figuras alegóricas, ahora el Cordero es símbolo del mismo Cristo inmolado por el género humano. Cristo es el Cordero místico, el Cordero del Apocalipsis, el Cordero entronizado y sacrificado, el único «digno de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, el honor, la gloria y la alabanza» (Ap 5,6-14).

Si la figura del Pastor es sustituida poco a poco por la del Cordero, la del Filósofo va siendo reemplazada a su vez por la del Señor. Puede estar enseñando su doctrina, pero no tanto como maestro cuanto como Señor: *Tamquam potestatem habens* (Mt 7,29). Un Concilio ecuménico ha definido la divinidad del Verbo y la unión sustancial de Jesús con la divinidad. El Hijo de Dios no necesita argumentar su doctrina como los «sabios de este mundo». Es «el Señor». Y el destinatario inmediato de esa doctrina son sus apóstoles, a quienes se confía la misión de intimarla a todo el universo, figurado éste en el símbolo de *Coelus* que sirve de escabel de sus pies. Tal es el sentido de la *Traditio legis,* tantas veces representada ahora, lo mismo en los muros de las basílicas que en los relieves funerarios. Cristo entrega su Ley a Pedro y Pablo, al primero como figura de la Iglesia originaria *ex circuncissione,* y al segundo como figura de la Iglesia *ex gentibus.*

Junto a las manifestaciones artísticas de los dogmas fundamentales el arte da testimonio también de otras inflexiones de la sensibilidad cristiana frente a ciertas perplejidades y disensiones que turbaron la unidad de la Iglesia. Montano en el siglo II y luego su discípulo Tertuliano habían inducido a que algunos negaran a la Iglesia la potestad para perdonar determinados pecados. También los donatistas en la Iglesia africana rechazaban la autoridad de algunos obispos que se habían mostrado débiles en la persecución. La reacción de la Iglesia oficial quedó expresada en imágenes. Grande había sido el

pecado de Pedro al negar a Cristo en su pasión, pero ese pecado no fue bastante para impedir el perdón de su Señor y la concesión al pecador arrepentido de la suprema dignidad de Pastor de toda la Iglesia. La historia de san Pedro, desarrollada en el episodio del canto del gallo (que se convierte en símbolo del arrepentimiento y del perdón) y otras escenas que los historiadores denominan la «trilogía» de san Pedro, constituye uno de los capítulos más reiterados y más emotivos del arte iconográfico de estos siglos.

En estos siglos, ya desde los tiempos de san Ignacio Mártir y del papa Cornelio hasta León Magno, era frecuente que por parte de los líderes eclesiales repartidos por toda la geografía cristiana se pidiera al obispo de Roma que dirimiera con su autoridad las diferencias doctrinales. «Es Pedro quien está hablando por boca de León», clamaron los obispos reunidos en Calcedonia ante los delegados del papa. El arte da testimonio de esta solicitud. Y apenas puede dudarse de que la reiteración iconográfica de los temas «petrinos» tiene relación con esta renovada conciencia del primado romano. Es ahora cuando la escena de la entrega de las llaves o simplemente la imagen de Pedro con la llave va resultando frecuente, sobre todo en el ambiente romano [6].

2. EN EL OCASO DEL MUNDO ANTIGUO

El año 395 tuvo lugar un hecho importante: la división del Imperio romano entre los hijos de Teodosio (Arcadio y Honorio) que separó definitivamente el Oriente y el Occidente. Varias décadas después, los pueblos del Norte invadían el viejo imperio occidental. Los vándalos destruyen las florecientes cristiandades de África septentrional; los hunos, luego los hérulos y finalmente los ostrogodos devastan la Galia y penetran en Italia. Desaparece el imperio romano de Occidente. Surge el reino franco en la antigua Galia y el reino visigodo en Hispania. El Occidente se germaniza. La autoridad eclesiástica mantiene algunas de las estructuras antiguas. Los papas y los obispos se convierten en administradores y garantes de la justicia, la seguridad y la defensa de las ciudades. Y mientras en Europa se inicia la era de una nueva civilización, el Oriente mantiene el espíritu del Imperio «romano» contra las amenazas de los pueblos «bárbaros». Es en su territorio donde se celebran los concilios ecuménicos (Éfeso, Calcedonia, Constantinopla) que dan respuesta definitiva a las cuestiones cristológicas. Estos hechos pueden explicar, al menos parcialmente, que, mientras en Occidente el arte inicia ahora un cier-

[6] M. SOTOMAYOR, *San Pedro en la iconografía paleocristiana* (Granada 1962).

to declive, la actividad artística en Oriente evoluciona con normalidad y prepara la era esplendorosa de Justiniano.

1. La arquitectura y su decoración

Las invasiones de los pueblos del Norte provocan el ocaso de la cultura occidental. Finalizada la era constantiniana, desaparece la confianza en el apoyo del poder temporal del Imperio. La oscuridad se cierne sobre el porvenir de la Cristiandad y, más que nunca, es necesaria la fe en la asistencia del Espíritu de Cristo. Una asistencia que ahora se simboliza en el tema de la *hetimasía:* el trono, antes ocupado visiblemente por el Señor de la historia, queda ahora vacío, aunque cubierto por insignias elocuentes para quien conserva la fe.

Las devastaciones de los «bárbaros» en Italia y en la misma Roma (Alarico en 410, Genserico en 455), y el temor de nuevas invasiones, no facilitan las empresas edilicias que habían caracterizado la época anterior. Con todo, en Italia hay excepciones que merecen recordarse.

En *Roma,* la basílica de Santa Sabina puede considerarse de este período (422-440). La nave central es extraordinariamente alta y larga; flanqueada por dos naves estrechas, con enormes ventanas y veinticuatro columnas de hermosos mármoles, resulta de una elegante esbeltez. Con todo, lo que le ha dado su fama son sus puertas de madera, de las que se han conservado dieciocho paneles en los que se tallaron escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. El más célebre es el que ostenta (quizá por primera vez en el arte cristiano) la escena de la crucifixión de Cristo.

Santa María la Mayor, construida por el papa Liberio (352-356), fue reconstruida por el papa Sixto III (432-440) y modificada en siglos posteriores. Del siglo V son las dos columnatas, sus entablamentos, los muros superiores, y, lo más importante por su significado, los magníficos mosaicos del arco triunfal, llamado «arco efesino» porque tales mosaicos dedicados a la Virgen María (en la Anunciación, Adoración de los Magos, etc.), representada con el atuendo de una augusta emperatriz, testimonian la voluntad del papa Sixto de expresar la «maternidad divina» de la Virgen, definida el año anterior en Éfeso (431). Otras basílicas romanas de esta época han sufrido tantas remodelaciones que es difícil reconocer la obra original.

En San Pablo Extramuros se salvaron del incendio de 1823 algunos mosaicos del arco triunfal (s.V), representando a Cristo bendiciente, rodeado de ángeles y de los cuatro Vivientes del Apocalipsis. Más dignos de atención son los mosaicos de la iglesia de los Santos Cosme y Damián, construida por el papa Félix IV (526) transfor-

mando varios templos paganos. En la concha absidal y a un nivel superior, aparece la majestuosa figura de Cristo, vestido de blanco sobre un fondo de cielo azul y nubes rojas, haciendo un gesto de aclamación con la mano derecha mientras su izquierda sostiene el volumen de su ley: una efigie que anuncia ya la *maiestas* de la Edad Media.

En *Nápoles* es importante la basílica de San Jorge Mayor (antigua catedral llamada *severiana* por el nombre de su obispo fundador), que conserva aún veinte columnas de mármol y un transepto con doce soportes de alabastro y mármol africano, y un ábside perforado por arquerías. Reliquia del s.v es también el baptisterio, modesto edificio de planta cuadrada, cubierto con cúpula sobre trompas; uno de los casos más antiguos que en Italia puede mostrar este sistema de bóveda.

Con los edificios de Ravena (escogida como capital por Teodorico), el arte conoció medio siglo de prosperidad artística. En esa ciudad del Adriático entramos en una región influenciada por el arte de Bizancio. Merece recordarse la basílica de San Juan Evangelista que hizo construir Gala Placidia a la muerte de Honorio (432), y que conserva sus tres naves, ritmadas por columnas corintias con capiteles coronados por impostas bizantinas. Más notable es el llamado Mausoleo de Gala Placidia (c.450), pequeña construcción de planta cruciforme y cubierta de cúpula de pechinas, que remite a modelos de arquitectura oriental. Dedicado originariamente a san Lorenzo, sus paredes están revestidas de mármoles amarillos y de mosaicos. Son los más antiguos de Ravena. Domina en ellos el azul y el oro, y representan diversos temas decorativos y simbólicos. En el eje del mausoleo, al fondo, el mártir san Lorenzo avanza hacia la parrilla de fuego portando victorioso la cruz sobre el hombro y el Evangelio en la mano. Encima de la puerta, la imagen serena y benigna de un juvenil Buen Pastor en medio de sus ovejas.

El Baptisterio de los Ortodoxos (c.450), llamado así para distinguirlo del de los Arrianos, es de planta octogonal, que en la base se transforma en cuadrado por la adición de absidiolos en sus cuatro caras. En el centro de la cúpula, revestida de mosaicos, se presenta la escena del bautismo de Cristo. Separados de ella por una banda o aureola que evoca el río de la Vida, los doce apóstoles: sobre fondo azul, vestidos de oro y en agitado movimiento, tienen en sus manos la celeste corona. Más abajo, una decoración de altares y tronos coronados por una cruz. Estilísticamente, se reconoce la tradición helenística, con ciertas influencias de Constantinopla y del Oriente en rasgos más espiritualistas como los pies que pierden contacto con el suelo terrestre.

El Baptisterio de los Arrianos, obra de Teodorico, un pequeño octógono flanqueado por cuatro absidiolos, ostenta en su cúpula también el tema del bautismo y los apóstoles, pero en un estilo más frío e inexpresivo que el de los Ortodoxos. En cambio, los mosaicos de San Apolinar el Nuevo, una basílica de planta rectangular construida por Teodorico a principios del siglo VI, son magníficos. Aunque algunos de ellos pertenecen ya a la segunda mitad de ese siglo, otra serie —los de la zona superior— dedicados a la vida de Cristo, son del tiempo de la construcción (c.500) y manifiestan la voluntad de acentuar la majestad de Cristo, y de su santa Madre la *Theotókos,* bajo la influencia muy probable del Concilio de Calcedonia.

En *Grecia* nos acercamos a una región naturalmente más influenciada por Constantinopla. En *Salónica* destaca la basílica dedicada a su patrono, San Demetrio. A pesar de haber sufrido transformaciones, incendios y restauraciones, conserva algo de su primitiva grandiosidad: de tipo helenístico, con su atrio y su nártex, todavía hoy resultan impresionantes sus cinco naves con 60 columnas marmóreas, sus arquerías y sus capiteles teodosianos. De notables dimensiones, 43 × 33 m., y dotada de tribunas para catecúmenos, era una verdadera basílica de peregrinación. Aunque la calidad artística y técnica de los bellos mosaicos con figuras que, en sugestiva frontalidad, representan a san Demetrio, san Sergio, etc., han hecho pensar a algunos historiadores que pertenecen a esta primera época, su carácter votivo, que supone un desarrollo muy avanzado de la iconografía de los santos, hace más probable su datación en el siglo VII.

También en Salónica, es de esta época la iglesia de la Santa Parasceve, llamada también *Aquiropoietos,* transformada en mezquita. Fue una típica basílica paleocristiana de tres naves, con sus columnatas de capiteles corintios en la parte baja y jónicos en el piso de las tribunas. Según recientes investigaciones, se atribuye también al siglo V la basílica de Santa Sofía, que marca en Grecia el origen de la basílica de planta de cruz griega: con cubierta de cúpula con pechinas y tambor de doce ventanas. Antigua mezquita, devuelta a su originario culto cristiano (lo mismo que ocurrió con Santa Sofía), es la iglesita de Hosios David, llamada también de Cristo-Latome: no pasa de 15 metros de lado, es de planta cruciforme; perdió su cúpula, de la que sólo han quedado las pechinas. La restauración de 1927 descubrió en su ábside central un magnífico mosaico representando la visión del profeta Ezequiel: Cristo, entronizado en el centro, joven imberbe, enmarcado en una aureola semicircular, y flanqueado por profetas y los cuatro Vivientes; vestido de túnica roja y manto azul, alza su diestra como quien enseña su Ley, mientras con su mano izquierda muestra un rollo abierto con un texto de Isaías. El gesto de Cristo emparenta este mosaico con el de la capilla de San Aquilino

de Milán. Restos de otras basílicas helénicas de los siglos IV y V pueden verse aún en Corinto, Epidauro, Nicópolis de Epiro, Nea Anchiaros, Filipos y otras ciudades balcánicas.

En *Constantinopla* apenas se han conservado edificios de esta primera época. La iglesia de San Juan, del famoso monasterio de Studios, es hoy un montón de ruinas. Igualmente, de las construidas en Asia Menor y en Siria, regiones de tan floreciente vida cristiana, sólo quedan restos arqueológicos; pero generalmente son suficientes para reconocer su planta y estructura: Meriamlik (Cilicia), Dere-Agzi (Licia), Hierápolis (Frigia), San Jorge de Ezra (Siria), etc. En ellas era frecuente la planta centrada, con cúpula; otras veces eran octógonos concéntricos, con exedras o absidiolos en los ángulos. En Siria las ruinas más espectaculares son las del famoso monasterio de San Simeón Estilita *(Kal'at Simaan),* construido hacia el año 470. Lo formaban cuatro grandes espacios, de tres naves cada uno, cuyas cabeceras se funden en un octógono central, rodeando la venerada columna en que vivió el santo anacoreta.

La decoración arquitectónica de esta época era casi en su totalidad de carácter bidimensional. Con todo, merecen una mención las columnas de ciborio que se conservan en San Marcos de Venecia y fueron traídas de Constantinopla por los cruzados. Al menos dos de ellas, que representan escenas de la vida de Cristo, parecen de esta época. De excelente calidad plástica, se las puede emparentar estilísticamente con los tambores de columna del Museo de Estambul. En éstos se configuran episodios evangélicos (aunque probablemente pertenecen ya a finales del siglo VI). En el mismo museo se conservan varios bustos de evangelistas, de mármol, en forma de grandes medallones. La obra escultórica más importante del Museo de Estambul, de la era teodosiana, es el ambón de Tesalónica, proveniente de la iglesia de San Jorge de dicha ciudad. Labradas en mármol, cada una de sus dos partes mide 1,80 × 0,82 m., presentando diversas escenas (Adoración de los Magos, la Virgen con ángeles), guirnaldas y otros elementos ornamentales, algunos muy deteriorados.

En medio de esta desolación del arte bizantino de los siglos V-VI, causada consecutivamente por iconoclastas y musulmanes, bueno será recordar la excelente calidad artística de algunos relicarios y objetos transportables conservados hoy en varios museos: el cofre de marfil del Museo Británico (c.430), con escenas de la pasión (incluida la crucifixión) y la resurrección de Cristo; el relicario-óvalo, de plata dorada, con escenas bíblicas, proveniente de Lombardía, hoy en el Louvre; y especialmente, el precioso díptico de la catedral de Milán, que cubría un evangeliario con una maravillosa labor ebúrnea de escenas evangélicas en torno al Cordero místico y a la Cruz gemada.

2. La iconografía de los santos

La era de la tolerancia y de la paz en la época del emperador Constantino provocó un auge extraordinario de la devoción a las reliquias de los mártires. Roma era la gran proveedora de reliquias. En cambio, Constantinopla, fundada al término de las persecuciones, tuvo que recurrir a regiones más favorecidas. La idea de que el lugar más adecuado para los restos de un mártir era la proximidad del altar del sacrificio de Cristo, por cuya fe habían también sacrificado su vida los mártires, creó la costumbre de que el establecimiento de lugares de culto no se hiciera sino mediante la colocación de reliquias. De ahí que la búsqueda de reliquias constituyera una preocupación casi febril en algunos obispos. El traslado de reliquias de una iglesia a otra terminaba con una recepción triunfal en que el clero y los fieles desfilaban entre cantos y clamores de entusiasmo que hoy no es fácil imaginar.

Las «memorias» de los mártires eran visitadas frecuentemente por los fieles. Las honras que allí recibían, las lámparas y cirios que allí se encendían en su honor, los cantos que allí se entonaban, no podían menos de sugerir a los paganos que no había diferencia con las honras que ellos tributaban a sus dioses. Era natural que tal comportamiento suscitara desde el principio una cierta repulsa en algunos cristianos más críticos y rigurosos.

Por otra parte, era fácil que de la dedicación de los *martyria,* en recuerdo y honra de los mártires, se pasara a dedicarles iglesias y basílicas. Es verdad que san Agustín, para evitar equívocos, argüía que «no les dedicamos *templos...* sino *memorias»,* y que el papa san Dámaso quiso dejar claro que la iglesia con la que quería honrar al mártir san Lorenzo quedaba consagrada solamente a Dios [7]. Pero no se pudo evitar que los nuevos templos empezaran a tomar nombres de santos, comenzando por el de Santa María la Mayor en la misma capital de la Cristiandad: *Virgo Maria, tibi Syxtus nova tecta dicavi* hizo grabar el papa Sixto III sobre la pared de la basílica.

A partir de entonces, ya no podía extrañar que así como las basílicas se revestían de mosaicos que recordaban al Salvador, los episodios de su vida, su pasión y su resurrección, se sintiera ahora la necesidad de decorar las nuevas iglesias con las efigies de los mártires y los santos; y que esa piedad suscitara en muchos el apetito de poseer iconos de los santos de su particular devoción.

Especialmente en Oriente se hizo costumbre normal, como escribe Marrou, «que un artesano piadoso o un monje ferviente posea en

[7] *Haec Damasus tibi, Christe Deus, nova tecta dicavi Laurenti septus martyris auxilio*

su taller o en su celda un icono santo, lo proteja con una cortina, le encienda una lámpara o una candela, y lo rodee de solicitud y devoción» [8]. Incluso ya a fines del s.IV, el pueblo de Antioquía veneraba imágenes de su patriarca san Melecio a los cinco años de su muerte [9].

Es, pues, evidente que, al menos en el decurso del siglo V, se estaba pasando de una imaginería meramente decorativa y narrativa o didáctica, con fines recordatorios y especialmente destinada a lugares de culto colectivo, a la producción de *iconos* de veneración.

[8] H.-I. MARROU, *Nueva Historia de la Iglesia* I (Madrid 1964) 435.

[9] San Juan Crisóstomo atestigua que las madres ponían ya el nombre de Melecio a sus hijos y que su imagen se veía «en los anillos, en los sellos, en las copas, en las paredes de las alcobas y en todas partes»

CAPÍTULO III

LA EDAD DE ORO DEL ARTE BIZANTINO Y EL ARTE DE LOS NUEVOS PUEBLOS (527-721)

BIBLIOGRAFÍA

BECKWITH, J., *Early Christian and Byzantine Art* (Harmondsworth 1979); BREHIER, L., *L'Art byzantin* (París 1924); ID., *La sculpture et les arts mineurs byzantins* (París 1936); CECCHELLI, C., *I monumenti del Friuli del secolo IV al XI* (Roma 1943); CHATZIDAKIS, M.-GRABAR, A., *La pintura bizantina y de la Alta Edad Media* (Barcelona 1967); CORTÉS ARRESE, M., *El Arte bizantino* (Madrid 1989); CORZO, R., *Historia del Arte Visigodo y Prerrománico* (Madrid 1989); DEMOUGEOT, E., «Art des grandes invasions», en *Histoire de l'Art* II (La Pléyade, París 1966) 269-342; DEMUS, O., *Byzantine art and the West* (New York 1970); DIEHL, Ch., *Manuel d'art byzantin,* 2 vols. (París ^{2}1925-26); DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en Occidente* (Madrid 1988); FROLOW, A., «Byzance», en *Histoire de l'art* II (La Pléyade, París 1966) 69-215; GRABAR, A., *La Edad de Oro de Justiniano* (Madrid 1966); ID., *La peinture byzantine* (Ginebra 1979); HENRY, H., *La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne,* 2 vols. (París 1933); ID., *L'Art irlandais* (Ed. Zodiaque [«La Pierre-qui-vire», Saint-Léger-Vauban, Yonne, 1964]); HUBERT, J., *L'Art Préroman* (París 1938); KITZINGER, E., *L'arte bizantina* (Milano 1989); ID., «Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm», en *Berichte zum XL. Internazionalen Byzantinischen-Kongress,* IV,1 (Múnich 1958); KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (Madrid 1984); LAZAREV, V., *Storia della pittura bizantina* (Torino 1967); MANGO, C., *Arquitectura bizantina* (Madrid 1975); ID., *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453* (Toronto 1986); MICHELIS, P. A., *Esthétique de l'art byzantin* (París 1959); MOURATOFF, P., *La peinture byzantine* (París 1935); PALOL, P. DE, *Arte hispano de la época visigoda* (Barcelona 1968); PIJOAN, J., «Formación del arte cristiano o arte bizantino», en *Historia del Arte,* II (Barcelona 1924); PUIG I CADAFALCH, J., *L'Art Wisigothique et ses survivances* (París 1961); SCHLUNCK, H., «Arte visigodo», en *Ars Hispaniae* XI (Madrid 1947); TALBOT RICE, D., *Art of the Byzantine Era* (London 1965); WEITZMANN, K., y otros, *The Icon* (London 1982); YARZA, J., *Arte medieval.* I: *Alta Edad Media y Bizancio (Fuentes y documentos para la Historia del Arte)* (Barcelona 1982).

1. LAS EMPRESAS ARTÍSTICAS DE JUSTINIANO

A la muerte del emperador Justino (527), heredó el Imperio su sobrino Justiniano. Hombre culto, político hábil y emprendedor, fir-

memente asentado en su trono tras la superación de la sedición Nika, Justiniano decidió reconquistar las provincias perdidas y restaurar la gloria del Imperio en el orden político, cultural y artístico, a costa del erario público alimentado con un riguroso sistema tributario. Restaurador del derecho romano y sinceramente ortodoxo (aunque algo influido por su esposa Teodora, ferviente monofisita), deseaba sinceramente la defensa y expansión del cristianismo. Por ello se erigió en protector de la Iglesia instaurando un cesaropapismo que luego sería imitado en Occidente por Carlomagno e implicaría la confusión de la autoridad espiritual con la temporal, provocando así la más terrible plaga de la Iglesia católica durante toda la Edad Media.

El emperador y sus arquitectos, expertos en las técnicas romanas de construcción, fueron conscientes muy pronto de que la compleja liturgia de las basílicas imperiales, con su impresionante ceremonial y su variedad de plegarias colectivas, lecturas, cantos y procesiones, requería por una parte crear grandes espacios, evitando la abrumadora pesadez de las bóvedas romanas y facilitando el desarrollo de un culto luminoso y festivo de multitudinarias asambleas, y por otra parte, renunciar al tipo basilical con armadura de madera, fácil presa de eventuales incendios.

En *Constantinopla,* el mismo año de la coronación de Justiniano (527) se puso la primera piedra de la iglesia de los Santos Sergio y Baco, que luego se llamaría «la pequeña Santa Sofía». Su espacio central es de planta octogonal, con deambulatorio de dos pisos, rodeando a un octógono interior, sobre el que descansa una bóveda gallonada de 16 plementos. Al nivel del suelo, cuatro nichos angulares convierten el octógono en planta cuadrada.

El mismo año en que el fuego de la sedición Nika (532) destruía la iglesia de Santa Irene, Justiniano iniciaba su reconstrucción. Es una basílica con pequeñas naves laterales con tribunas y una gran nave central sobre la que se alzan dos cúpulas de desigual altura. Fue restaurada tras un incendio en 740. Hoy su cúpula principal no descansa en arcos laterales, sino en profundas bóvedas de cañón transversales que cubren las tribunas. La decoración de su ábside sureste consiste únicamente en una cruz en mosaico que debió de reemplazar, en la época iconoclasta, a la pintura icónica primitiva.

La obra religiosa más bella y admirable de Justiniano fue la nueva basílica de Santa Sofía que se levantó sobre las ruinas de otra que pereció en la sedición Nika. Varios son los cronistas antiguos que nos han dejado descripciones detalladas tanto del proceso de su construcción como de la impresión que causó una vez terminada. El emperador mandó acarrear columnas y mármoles de lejanas regiones del Imperio y encargó la obra a dos sabios maestros: Antemio de

Trales e Isidoro de Mileto. El edificio se compone de atrio (hoy desaparecido), nártex e iglesia. Ésta combina los dos tipos de planta, la circular y la longitudinal. En planta es casi un cuadrado: 77 × 72 m., y está constituida por tres naves, con la central terminada en ábside. Su genial originalidad está en el sostenimiento de la cúpula (que hoy sustituye a la que se derrumbó el año 562), que tiene 31 m. de diámetro y alcanza una altura de 65 m. Su resistencia se explica por la ligereza de su cascarón acostillado de aristas perforadas, y por el revestimiento de albañilería que desde el exterior consolida la base de la bóveda. Ésta se apoya, sin tambor, sobre cuatro grandes arcos de ladrillo sostenidos por pilares y formando pechinas. A lo largo del eje longitudinal, la cúpula está contrarrestada (al este y al oeste) por dos semicúpulas, cada una de las cuales se apoya en dos exedras de columnas, formando ábsides secundarios. A los lados, los grandes pilares están secundados por otros contrafuertes, muy visibles al exterior, mientras que encima de las columnas se alza un simple muro horadado por anchas ventanas. Los arquitectos quisieron subrayar el eje longitudinal, de modo que las semicúpulas del este y el oeste y las exedras atenúen la fuerza centralizadora de la cúpula. Es igualmente genial la solución dada al problema de la iluminación evitando el efecto oprimente que podía dar la gigantesca cúpula (como ocurre en el Panteón romano). La impresión de levedad se debe también a la repartición de los haces luminosos, provenientes de los vanos practicados a diferentes alturas: los de las partes superiores rompen superficies curvas; los de niveles inferiores están practicados sobre superficies planas. Las direcciones de los haces de luz son inversas por venir unos de los muros del ingreso y otros de la cabecera. No es fácil imaginar la fascinadora impresión que, durante las prolongadas y espléndidas ceremonias de la liturgia oriental, tenía que producir en el espíritu de visitantes y peregrinos este encaje luminoso en lento movimiento. Se comprende que el historiador Procopio dijera que Santa Sofía, «más que reflejar la luz, parecía engendrarla» [1].

La basílica de Santa Sofía puede considerarse como paradigma insuperable de la arquitectura bizantina de los siglos siguientes, no sólo porque en ella podían hallarse soluciones a problemas constructivos que, en menores dimensiones, se plantearían los arquitectos bizantinos de las siguiente generaciones, sino porque en ella la comunidad cristiana empezó a sentir una nueva experiencia religiosa del misterio eucarístico. El espectáculo de la liturgia bizantina iba a provocar desde entonces afectos colectivos de fascinación y temor, de atracción y pavor sacro, sentimientos hacia los que ya había

[1] PROCOPIO DE CESAREA, *De aedificiis,* I, 1, 23 (PG 87, 2829).

apuntado la predicación de los Padres griegos del siglo anterior. Definitivamente, la iglesia dejaba de ser la «casa de la comunidad», para ser, en expresión de san Germán de Constantinopla, «el Cielo en la tierra, la divina morada en la que Dios habita y se pasea» [2].

Con miras a la defensa de las fronteras de su Imperio, Justiniano planificó una serie de monasterios, protegidos por torres y murallas. A esa serie pertenece el monasterio de Santa Catalina en la península del *Sinaí.* Su iglesia, terminada en 566, conserva su nave con las vigas originales, talladas en relieve y con las inscripciones dedicatorias de Justiniano, Teodora y el gobernador.

Milagrosamente se salvaron de la furia iconoclasta los magníficos mosaicos del ábside, que ostentan en paralelo la entrega de la Antigua Ley a Moisés en el Sinaí y la Nueva Ley de Cristo en el Tabor. La evocación de la Antigua Alianza tenía que ser muy elocuente y sugestiva para la numerosa colonia de judíos que habitaban en la región. Y, por otra parte, la representación de la Transfiguración adquiere toda su significación por tratarse de un misterio, reiterativamente comentado por escritores de la época (san Juan Crisóstomo, san Efrén, etc.), y por eso mismo recurrente en mosaicos y pinturas de entonces como expresión plástica de la fe en la divinidad de Cristo, tan debatida en aquel siglo.

En los siglos VI y VII el monaquismo tuvo una vida increíblemente floreciente por todo el valle del Nilo y los oasis y desiertos de Arabia y de Libia. Docenas de construcciones se han ido descubriendo bajo la arena. Merecen destacarse las ruinas de Bauit, en *Egipto,* donde se han excavado varias iglesias de piedra y de ladrillo, unas de planta rectangular con bóveda de medio cañón y otras de planta cuadrada cubiertas con cúpula. En su decoración arquitectónica predomina el elemento floral y geométrico; en cambio, las pinturas ofrecen una notable abundancia de temas figurativos: la Virgen María, el Cristo Pantocrátor, efigies de santos y episodios de los Evangelios, incluso de los apócrifos.

En *Asia Menor* fueron frecuentes las iglesias con cubrición de varias cúpulas, sobre planta cruciforme; una solución arquitectónica que ya había aparecido en la Hosios David de Salónica y que se hará normal en las iglesias griegas de la Edad Media. El ejemplo más grandioso de este sistema, en el siglo VI, fue la basílica de Santa María de *Éfeso.* Promovida por Justiniano en honor del apóstol Juan, fue terminada en 565. Sus ruinas revelan que un sabio arquitecto supo alzar sobre el sepulcro del apóstol un enorme edificio cruciforme con cúpula central, sostenida ésta por otras cuatro, y éstas a su vez apoyadas por gruesos pilares y un deambulatorio que recorría

[2] GERMAN DE CONSTANTINOPLA, *Historia Eclesiástica* (PG 98, 384).

toda la iglesia. El sistema de esta célebre basílica debió de inspirar la basílica de los Apóstoles de Constantinopla (hoy sólo conocida por fuentes literarias) y más tarde otras iglesias medievales, como San Marcos de Venecia y Saint-Front de Périgueux en Aquitania.

Con la muerte del emperador Heraclio (641) empezó el lento hundimiento del Imperio y con él también el declive del ímpetu constructor y artístico. Con todo, a los siglos VI y VII deben adscribirse muchas iglesias levantadas en todos los lugares del Oriente bizantino, hoy sólo localizables por sus ruinas: en Siria, Jordania, etcétera. Quizá las que merecen más atención por parte del historiador sean las de Armenia —Ereruk, Tekor, Dvin, etc.—, que eran basílicas de planta tradicional con nave central alargada, pilares cruciformes y armadura de madera. La catedral de Edjmiatsin (hoy monasterio al sur de Vagharchapat) pasó de edificio de planta cuadrada con cúpula a una planta tetraconca, muy restaurada en siglos siguientes.

2. EL ARTE EN LAS PROVINCIAS OCCIDENTALES

En *Ravena* la preciosa iglesia de *San Vitale,* financiada por el banquero Juliano, fue promovida por el obispo Ecclesius, que regresó de Constantinopla cuando allí se iniciaba la construcción de la iglesia de los SS. Sergio y Baco, que sirvió de modelo en San Vitale. La iglesia se terminó en 547, siendo obispo Víctor y luego Maximiano, que aparece junto a Justiniano en los mosaicos del presbiterio. San Vitale es un octógono central cuyos lados, sin contar la capilla mayor que da acceso al ábside, se abren a siete hemiciclos con columnas y tribunas que confieren ligereza al interior y facilitan el paso de la luz. El conjunto está inscrito no en un cuadrado, como en el citado modelo de la capital imperial, sino en otro octógono, creándose entre ambos un deambulatorio también octogonal. Los mosaicos que decoran el ábside representan a Cristo Cosmocrátor otorgando la corona martirial a san Vitale, guiado por un ángel, mientras otro ángel presenta al obispo Ecclesius. En la clave de la bóveda, el Cordero místico; en los lunetos, escenas bíblicas de significación eucarística; en los muros laterales, escenas de la vida de Moisés; en la parte baja del ábside, a ambos lados, los célebres retratos de Justiniano y Teodora, con sus respectivas comitivas: escenas áulicas, en una técnica musivaria de una calidad máxima entre todos los mosaicos de Occidente.

A pocos kilómetros de *Ravena* se alza la basílica de San Apolinar in Classe, que, igualmente financiada por el banquero Juliano, fue consagrada por el obispo Maximiano en 549. Su abandono du-

rante mucho tiempo provocó la pérdida de su decoración musivaria. Aun así, resulta sugestiva por la simplicidad misma de su arquitectura basilical. El mosaico de la concha absidal, felizmente conservado, ostenta la figura de san Apolinar con ornamentos sacerdotales, alzando los brazos en actitud orante sobre un paisaje idílico en el que los Apóstoles están representados simbólicamente por doce ovejas. Sobre la figura del mártir se evoca el episodio de la Transfiguración, también mediante figuras simbólicas; en el cenit de la concha, la mano bendiciente del Padre.

También los mosaicos de San Apolinar el Nuevo, basílica construida por Teodorico, son de esta época posterior (c.560): dos desfiles de santos (a la derecha) y de santas (a la izquierda) que con sus coronas martiriales avanzan hacia la Madre de Dios.

En el sector escultórico de este tiempo destaca en Ravena la célebre cátedra de Maximiano, trabajada en marfil. Probablemente es obra de artistas bizantinos. En su frente inferior, entre elementos ornamentales, destaca el monograma de Maximiano; debajo, sobre otra franja decorativa, las figuras del Bautista y los evangelistas, talladas con enfática plasticidad. De una talla más plana son las escenas del Nuevo Testamento en el frente del respaldo; en la parte posterior de la cátedra, escenas de la vida de José en un estilo muy animado y popular.

En *Parenzo,* actual Porec (cerca de la antigua Pola), se conservan algunas partes importantes de su catedral, construida por el obispo Eufrasio (530-568). Es el edificio más notable de esta época en la península de Istria. De planta basilical con tres naves separadas por dos filas de 9 columnas, está precedida por un pórtico, un atrio diminuto y un baptisterio. Detalles curiosos y originales son su capilla martirial adosada a la nave izquierda, y una amplia sala de audiencia episcopal de dos pisos al norte del atrio. Quizá lo más impactante de esta catedral son los mosaicos de su ábside dedicados a honrar a la *Theotókos:* María, entronizada, flanqueada por ángeles y santos, presenta al Niño-Dios, bajo una corona regia otorgada por la mano divina en un cielo de nubes. Todo el conjunto musivario con otras figuras de apóstoles, santos y ángeles con episodios evangélicos que llenan los muros del ábside rodeando el altar, conforman un programa que pretende simbolizar y dar relieve visual a la función eucarística.

En la misma península de Istria merece una mención la catedral de Grado, levantada entre 571 y 579, así como la de Santa María Formosa, en Pula, de la que sólo ha quedado un *martyrium* cruciforme.

3. EL DECLIVE DEL SIGLO VII

La pérdida de algunas provincias fronterizas del Imperio por la expansión de otros pueblos —ávaros, eslavos y búlgaros— y la dilatación conquistadora del islam provocó el declive político y militar de Bizancio y, consecuentemente, el repliegue de su creatividad artística. Ésta se concentró casi exclusivamente en la capital, donde se siguieron manteniendo los esquemas edilicios del tiempo de Justiniano, pero aplicándolos a dimensiones reducidas. Las iglesias de cinco cúpulas y nueve compartimentos, según el primitivo modelo Hosios David de Salónica, se hace ahora el más frecuente. Y a falta de una política oficial de construcción de iglesias por parte de la jerarquía imperial, demasiado absorbida por inquietudes de carácter militar y defensivo, ahora son los obispos en sus diócesis y los archimandritas en sus monasterios los que asumen esa responsabilidad.

Tampoco en la Iglesia de Occidente, angustiada por amenazas de cisma y por disensiones frecuentemente sangrientas en torno a la sucesión en el trono pontificio, se vivía un clima propicio para la promoción de empresas culturales y artísticas. Consecuentemente, no son muchas las obras de estos siglos que, sea por su calidad o por su buena conservación, merezcan nuestra atención.

En *Roma,* el papa Pelagio II (579-590) sustituyó una deteriorada iglesia del tiempo de Sixto III, en San Lorenzo Extramuros de la Vía Tiburtina, por una luminosa basílica clásica de tres naves con columnas corintias y tribunas. Su ábside fue demolido en el siglo XIII para ampliar el espacio; pero, afortunadamente, se salvó el mosaico del arco triunfal, que representa a Cristo Pantocrátor sentado sobre el orbe terráqueo bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo con la izquierda un cetro coronado con la cruz. Le rodean los apóstoles Pedro y Pablo y los mártires Esteban y Lorenzo, san Hipólito y el papa restaurador, Pelagio II. Los rasgos de todos esos personajes y concretamente los de la figura de Cristo, vestido de colores sombríos y con rostro macerado, manifiestan que estamos en una época más belicosa y sufriente que victoriosa y regocijada.

Del mismo tiempo —mediado el siglo VI— debe de ser la basílica de los Santos Felipe y Santiago. Probablemente posterior, ya bien entrado el siglo VII, es el mosaico, mal restaurado, de la iglesia circular de San Teodoro, cercana al Palatino. En él se ve la figura bendiciente del Salvador, vestido de púrpura, sentado sobre el globo terrestre, bajo la mano de Dios Padre. A ambos lados, Pedro y Pablo conducen hacia Cristo al mártir Teodoro y a otro santo. También del siglo VII es la decoración musivaria del ábside de santa Inés de la Vía Nomentana. Conforme a la tradición inaugurada por San Apolinar in Classe, donde por primera vez un santo mártir ocupa el centro

del ábside, santa Inés aparece aquí adornada como una princesa bizantina, vestida de púrpura y esclavina de oro y piedras preciosas. Entre las figuras de Honorio y Símmaco, la joven mártir emerge sobre un fondo de oro, y es coronada por la mano de Dios. Su esbelta figura tiene un aura celeste dentro de su sencillez, y la gracia de su rostro queda acentuada por la magnitud del nimbo que lo encuadra.

Dignos de mención son también los mosaicos que decoran el ábside del Oratorio de San Venancio, construido por el papa Juan IV (640-642) junto al baptisterio de Letrán, para venerar las reliquias del obispo Mauro y sus sacerdotes Venancio y compañeros mártires de las regiones de Istria y Dalmacia. Las figuras de todos ellos se muestran en los muros fuera de la concha absidal. En ésta se exhibe el busto de Cristo bendiciente entre ángeles, la Madonna en el centro, y a diversos niveles, aparecen los apóstoles, evangelistas y santos. Todas las figuras tienen la rigidez de un arte bizantino en decadencia.

Restos de mosaicos de esta época pueden verse aún en otras basílicas romanas como en San Esteban Redondo —un absidiolo con las figuras de los mártires Primo y Feliciano—, o en el monumento que el papa Sergio dedicó a santa Eufemia (687-701). Quizá más dignas de recordarse son las pinturas murales descubiertas recientemente en las paredes y nichos de Santa María Antigua. Es legítimo pensar que esos iconos de monjes, probablemente de diferentes épocas, son paradigmas de la pintura bizantina en un tiempo en que los iconoclastas empezaban a destruir toda la imaginería de Constantinopla.

4. EL ARTE CRISTIANO VISIGODO

Los pueblos del Norte, al invadir las regiones del Imperio romano, introdujeron nuevos códigos estéticos: un gusto especial por lo ornamental, una preferencia por los materiales preciosos y por la calidad de sus efectos lumínicos y cromáticos. Con todo, en Hispania, donde se establecieron los *Visigodos,* se conservó largo tiempo un arte de caracteres romanos. Por otra parte, aunque la clase dominadora en la Península era de religión arriana, en el pueblo predominaba la religión católica.

La arqueología va descubriendo restos de basílicas, capillas funerarias y baptisterios de los siglos V-VI; y no faltan textos epigráficos y literarios que hablan de consagración de altares o de fundación o reconstrucción de templos en el siglo VI. Pero lo que ha llegado hasta nosotros en buen estado de la arquitectura cristiana visigoda no es

anterior a la segunda mitad del siglo VII. Y es precisamente en ese período donde encontramos ya un *more gotico* que la distingue de la tradicional basílica romana.

Los caracteres comunes de estas construcciones son los siguientes: aparejo de grandes sillares, bien trabajados, irregulares a veces pero sin perder su geometrismo, y sentados a hueso; arcos de herradura poco pronunciados que con su trasdós perpendicular a la imposta en la última dovela parecen tener una función estructural además de decorativa; cabecera rectangular; transepto, a veces con cúpula; estancias de planta rectangular, abiertas en los brazos del transepto; bóvedas de sillería o ladrillo en las naves cortas con preferencia a las de madera [3].

Ruinas o exiguos restos del tiempo de los primeros reyes godos se han ido desenterrando en las provincias de Toledo, Cuenca, Guadalajara y Extremadura. De los templos sustancialmente bien conservados que pueden interesar al historiador del arte cristiano, el más antiguo es el de San Juan de Baños de Cerrato (Palencia). Conserva en el arco toral de su cabecera la inscripción latina que da el nombre del fundador Recesvinto y garantiza su datación: el 699 de la era hispánica, es decir, el año 661 de nuestra era. Es de tres naves, la central más alta que las laterales, separadas por columnas reutilizadas, con capiteles; algunos de ellos estrictamente visigodos. La excavación ha demostrado que, además del ábside central, había otros dos igualmente cuadrados, abiertos en los extremos del transepto, que se supone corresponden al *diacónicum* y a la *prótesis* de las basílicas cristianas primitivas. Tiene un porche occidental al que se penetra bajo un arco de herradura. La riqueza de sus frisos esculturados, en el arco de ingreso, en el triunfal, en el ábside y en los recintos laterales, ha hecho pensar en modelos orientales, sirios y coptos.

San Pedro de Nave (Zamora), una iglesia que fue trasladada de lugar en 1932 con motivo de las obras de un embalse, tiene también tres naves, con la particularidad de que están cruzadas por un transepto más elevado, cuyos brazos se prolongan al exterior formando dos pórticos laterales. Al oriente, un ábside rectangular prolonga la nave central. En una segunda fase de su construcción, el espacio interior, al principio cruciforme, se amplió hacia el oeste y se añadieron cuatro columnas adosadas como soporte de los dos arcos. Como San Juan de Baños, esta iglesia se decora también con frisos escultóricos y bases esculpidas; además, en sus capiteles troncocóni-

[3] Resulta así —escribe Palol— «una arquitectura cerrada, intimista, minúscula, oscura, en oposición a las formas diáfanas de la tradición basilical» (*Arte hispano de la época visigoda*, p.124).

cos con cimacios se han figurado, con una labra muy plana, el sacrificio de Isaac y Daniel en el foso de los leones, que curiosamente nos remiten a una iconografía de salvación, propia de los tiempos primitivos.

Santa Comba de Bande (Orense) es un iglesita de planta cruciforme, prolongada en un ábside cuadrado, con pequeños habitáculos en los ángulos. Tiene una bóveda de arista sobre un cimborrio sostenido por cuatro arcos de herradura con el dovelaje embebido en los muros. Los cuatro tramos se cubren con bóvedas de cañón perpendiculares al cimborrio, que pueden pertenecer a una restauración reciente.

En Quintanilla de las Viñas (Burgos) quedan restos importantes de la que podría ser la última construcción, inacabada, de la época visigoda (finales del s.VIII). Sufrió luego varias restauraciones. Del templo visigodo sólo se ha conservado su cabecera cuadrada y el crucero, de 3,20 m. de ancho y 10,40 de longitud, que debió de estar cubierto con bóveda de cañón. La excavación arqueológica demuestra que, para una situación rural, fue un respetable templo de tres naves, formando un cuadrado de unos 13 m. de lado. Es notable su decoración escultórica: al exterior, un friso de relieves con temas vegetales y animales se combina con motivos geométricos y monogramas. En el interior, sobre el arco triunfal y en relieve muy plano y a bisel, aparece Cristo con nimbo crucifero y bendiciendo; en las impostas, las figuras del sol y la luna sostenidas por ángeles. Todo labrado en un estilo que podría ya calificarse de prerrománico.

En la provincia de Cáceres, Santa Lucía de Alcuéscar conserva la cabecera con tres capillas independientes, de 4 m. de ancho, un crucero de 16 m. y un pequeño tramo de la nave central; las tres capillas están abiertas al crucero, sin jambas ni columnas salientes, mientras que en la nave se disponen seis arcos transversales, uno a cada lado de las entradas a las capillas. Parecida a esta iglesia debió de ser San Pedro de Arisgotas (Toledo), muy modificada posteriormente.

San Pedro de la Mata (Toledo), hoy muy destruida, era de cruz latina con una cabecera de planta rectangular, con puerta y arco triunfal. Debió de tener bóveda de cañón. Conserva también su friso de decoración vegetal.

A estas muestras del arte visigodo de zona rural, con algunas partes relativamente bien conservadas, habría que añadir otros numerosos restos: la Cripta de San Antolín en la catedral de Palencia. Y, ya alejándonos de los «campos góticos», Alcalá de los Gazules (Cádiz), Ihana-a-Veilha, San Pedro de Balsemao y San Frutuoso de Montelios (los tres en tierras portuguesas).

El análisis de todo lo conservado lleva a la conclusión de que la diversidad de tipos arquitectónicos (cabeceras con o sin capillas,

planta en cruz griega o latina) se repartía indistintamente por toda la geografía peninsular; que abundaba la decoración escultórica, en la que se advierten influjos bizantino-orientales, y que era de un carácter predominantemente anicónico y simbólico, muy en contraste con la copiosa y variada iconografía de las basílicas romanas y bizantinas de la misma época.

5. EL ARTE CRISTIANO MEROVINGIO

Nada ha quedado en pie de las iglesias que tanto Clodoveo, convertido al catolicismo con su ejército en 596, como sus inmediatos sucesores construyeron en el siglo VII. Por las descripciones del poeta Fortunato sabemos que se construyeron basílicas y baptisterios según los esquemas romanos y, por lo que parece, reutilizando frecuentemente elementos de edificios antiguos.

En Poitiers, donde la reina Radegunda había fundado en 552 un monasterio con iglesia, se encuentra el célebre baptisterio de San Juan: tuvo una piscina octogonal de tres escalones, en el centro de un edificio de planta rectangular de 12 m. de anchura, que comunicaba con varias aulas funcionales para la administración del sacramento. Los accesos a esas estancias se coronan con arcos de medio punto apeados sobre columnas adosadas, provenientes de edificios romanos. Sus capiteles son galorromanos (corintios) y otros merovingios, es decir, de dibujo más geometrizado y labrados a doble bisel. Su cubierta era de madera. Con el paso de los siglos, sufrió incendios y restauraciones, perdió su función primitiva bautismal, se cubrió su piscina, se le añadieron tres ábsides, y finalmente una decoración de relieves y pinturas en el siglo XII. La decoración exterior, estrictamente constructiva por combinación de piedras de diversos colores, muestra una sensibilidad anticlásica, que recuerda la de los esmaltes de la orfebrería germánica.

Restos de una basílica del siglo VI han quedado también en San Pedro de Vienne. Construida en 543 y destruida por los sarracenos, fue restaurada varias veces. Lo más antiguo son los muros laterales, revestidos de arquerías que alojaban nichos (hoy cegados) como capillas funerarias.

Al siglo VII pertenece la cripta funeraria de Jouarre (cerca de Meaux), donde, en tiempo del rey Dagoberto, la familia del obispo Agilberto fundó un monasterio doble, con una iglesia y un conjunto funerario. La iglesia conserva de la época merovingia solamente los paramentos de los muros laterales con dos órdenes de columnas superpuestas. Lo verdaderamente interesante es la cripta: un impresionante espacio cuadrado, con dos filas de columnas reutilizadas, de

capiteles de muy diversa y curiosa labra. En esa cripta se guardan ocho cenotafios; dos de ellos especialmente notables. El de la abadesa Teolegilda tiene dos frentes en que se han labrado hileras de conchas, encuadradas por una inscripción latina en letras capitales de gran belleza. El sarcófago del obispo Agilberto presenta en una de sus caras a Cristo Juez con el libro de la vida, rodeado de un grupo de elegidos que alzan sus brazos con el entusiasmo del gozo de la salvación. La otra cara, muy bien conservada por haber estado durante siglos adherida a la pared, ostenta al tetramorfos en torno a un Cristo entronizado, imberbe y juvenil, como en las representaciones antiguas del Oriente bizantino.

En la Galia cristianizada, además de San Juan de Poitiers, se construyeron numerosos baptisterios cuyos vestigios van exhumando los arqueólogos: Riez, Venasque, etc... El más interesante es el de Frejus, un octógono unido por una galería a la catedral Saint-Etienne. Tiene una cúpula apoyada sobre ocho arcos de medio punto apeados en columnas de granito con capiteles de mármol. Ocho capillitas se abren entre los intercolumnios.

6. EL ARTE CRISTIANO LOMBARDO

Los lombardos, que habían invadido a sangre y fuego el norte de la península itálica, haciendo que los cristianos autóctonos tuvieran que refugiarse en Ravena, iniciaron su conversión al cristianismo en tiempo de Teodolinda. Esta reina mandó construir, cerca de su palacio de Monza, una iglesia de la que no ha quedado nada pero sobre la que informa Pablo el Diácono.

Lo más notable del arte monumental lombardo es ya del siglo VIII. En el museo de *Cividale del Friul,* capital de un ducado lombardo, a la que trasladó desde Aquileia su sede arzobispal en 737 el patriarca Calixto, se conserva el llamado baptisterio de Calixto: un edículo octogonal de mármol que encerraba una piscina bautismal; cubierto por un baldaquino sostenido por ocho columnas sobre una balaustrada, abierta por dos de sus lados. Lleva inscrita la fecha de su construcción: 712. Dos de sus losas ostentan figuras toscamente labradas: la cruz, los símbolos de los evangelistas y otras figuras del bestiario cristiano están labradas en relieve muy plano, en un estilo que anuncia la primera plástica románica.

En el mismo museo se conserva también el altar erigido por Ratchis, duque de Friuli (737-744), decorado con figuras de bárbara rudeza: en su cara principal, una *Maiestas Domini* con ángeles, y en las laterales, escenas de la Visitación y la Adoración de los Magos,

sin ningún cuidado del realismo ni de las proporciones anatómicas, sólo pretendiendo adaptar las figuras al marco espacial.

7. EL ARTE CRISTIANO ANGLO-IRLANDÉS

Irlanda, que se había mantenido exenta de la dominación romana, fue cristianizada por san Patricio (432-461), un monje de origen probablemente británico. La Iglesia irlandesa, por influjo de los monjes británicos que continuaron la obra iniciada por san Patricio y fueron sus primeros obispos, tomó un carácter particularmente monacal, que se hizo patente en toda la cultura y el arte de la región.

El origen del estilo «insular» (irlandés y anglosajón) no hay que buscarlo en focos romanos del sur, sino en las tradiciones plásticas de los celtas, en las decoraciones de su ajuar, de sus típicos cascos, escudos y arneses y en los tesoros de las tumbas anglosajonas. Nació así un arte singular que supo conjugar los temas célticos de la orfebrería autóctona con otros importados por los invasores anglosajones, y con motivos coptos, animados por intercambios que los monjes mantuvieron con Egipto y Siria. Resultó así una extraña estética, representante de un espíritu ardiente, imaginativo y exaltado, que se difundió fuera de Irlanda. Los monjes irlandeses pasaron a Inglaterra y al continente, y fundaron monasterios en Iona (565), Lindisfarne (635), Luxueil (610), Bobbio (615), San Gall (612), Ratisbona, Echternach, etc.

De su arquitectura, lo único que ha quedado en pie son ciertas torres cilíndricas, de cuya funcionalidad nada se sabe con certeza. En cuanto a la escultura, lo más interesante y expresivo son las cruces o estelas (se conservan unas 35), visibles hoy junto a las iglesias rurales, labradas al principio con inscripciones y lacerías abstractas (s.VIII) y más tarde con escenas figurativas (s.IX) de temática cristiana y de una singular belleza plástica. Todavía hoy no nos es fácil decidir si hay que identificarlas con la sensibilidad celta o con la anglosajona.

Lo más característico del espíritu celta ha quedado sin duda en las *miniaturas* de sus manuscritos, en las que es evidente el parentesco con los dibujos y estampaciones de su orfebrería tradicional. Los rasgos propios de las miniaturas célticas podrían enumerarse así: acentuación de lo geométrico y abstracto mediante la lacería y la espiral; máximo movimiento en el mínimo espacio; predominio del grafismo; autonomía de los detalles a expensas del sentido unitario y orgánico del conjunto; gusto por la metamorfosis entre lo animal orgánico y lo vegetal, geométrico y abstracto; fuerte sentido de la

observación de la vida; predominio de lo mágico a expensas de lo icónico cristiano.

Se discute si en el origen de la estilística de las miniaturas que conocemos hay que enfatizar el elemento celta primitivo o el anglosajón de los monasterios de Northumbria. En todo caso, sobre ambas tendencias fundamentales vino a injertarse poco a poco la cultura ítalo-bizantina, dado que desde la cristianización por el monje Agustín de Cantorbery (c.600) se inició una etapa de influjos humanistas y romanos, en la que la imagen representativa debía tener tanta importancia como la lacería ornamental. Este influjo debió de ser decisivo tras el Concilio de Whitby (664), en el que se impusieron los criterios de la liturgia romana. El *Codex Aureus* (s.VIII), conservado en Estocolmo, contiene el texto evangélico parcialmente escrito con letras de oro sobre fondo púrpura, y muestra dos evangelistas pintados a la témpera con aureolas de oro y con el empaque vestimental de los emperadores romanos.

De la época que nos ocupa en este capítulo se han conservado pocos ejemplares de la miniatura típicamente insular:

El *Evangeliario de Durham* (Northumbria, c.650), en el que predomina el juego alternante de círculos, espirales y palmetas; el *Libro de Durrow* (690), guardado en el Trinity College de Dublín, que contiene los cuatro Evangelios y algunos otros textos, y combina símbolos de evangelistas con intrincadas lacerías; el *Libro de Lindisfarne* (Northumbria 698), del Museo Británico, que se atribuye al obispo Eadfrith. Revela una fina observación de la anatomía animal: la célebre página de la Cruz es un encaje increíblemente complicado de dragones y serpientes destacando sobre un fondo aún más reticulado. En las figuras de los evangelistas emerge ya un cierto gusto por dar plasticidad a los cuerpos, mediante un sistema de líneas y colores planos. Con todo, se mantiene el gusto celta por la geometría, sometida a rigurosa disciplina. Con el *Libro de Kells* (Trinity College de Dublín) se entra ya en la era carolingia (principios del s.IX). Es obra de los monjes fugitivos de Iona. Se trata de un libro de 350 folios, de una riqueza decorativa verdaderamente suntuosa, que conjuga la filigrana del orfebre con el cromatismo del pintor. A veces, la fantasía del miniaturista se apropia de páginas enteras (preferentemente las iniciales) y las cubre con un tejido ornamental no figurativo. En otras páginas, por el contrario, hay composiciones figurativas que se ajustan a la tradición irlandesa orientalizante con reminiscencias coptas.

Este estilo insular, amalgama de lo celta y lo anglosajón, alejado del mundo de las formas reales, con su gusto por los trenzados, círculos y espirales, y su pasión por la metamorfosis, debió de influir

en la cultura humanista carolingia y a través de ella se convirtió en uno de los componentes del gran arte románico.

8. EL ARTE TRANSPORTABLE

Aunque los estrechos límites impuestos a un manual de historia obliguen a penosas omisiones, creemos que, en lo que concierne a épocas de las que no conservamos suficientes muestras de arte monumental, conviene prestar alguna atención a las artes, antes denominadas «menores», en las que frecuentemente han quedado impresionantes y elocuentes testimonios de la fe cristiana.

1. El mundo de los iconos

Si tomamos este término en el sentido restringido que se le da en Occidente, el historiador constata que, de los iconos anteriores al período iconoclasta, la mayoría de los que han llegado hasta nosotros provienen del monasterio de Santa Catalina del Sinaí [4]. Sus caracteres técnicos y estilísticos son comunes a casi todos: hieratismo y frontalidad de las figuras, estilización de las líneas, geometrización orientada hacia el simbolismo y hacia una belleza plástica con predominio del cromatismo, fondo de oro. Todo parece ordenarse a imponer el sentido de presencia de los personajes representados, sugerir su existencia supraterrena y movilizar la fe del contemplador creyente en esa existencia, más que figurar anécdotas de su historia terrenal.

Entre los iconos sinaíticos, datados por Weitzmann en el siglo VI, destacan por su belleza un busto del Pantocrátor de unos 80 cm... Pintado a la encáustica, expresa con hieratismo la divinidad del Salvador, evitando la rigidez de una excesiva simetría; otro Pantocrátor, barbado según el modelo «siro-palestino»; otro de la *Theotókos* entronizada, con el Niño en brazos, teniendo a los lados figuras de ángeles y de los santos Jorge y Teodoro, dos soldados mártires, que podrían aquí simbolizar el heroísmo de la lucha por la fe en una época de turbulencia dogmática. También es notable y conocido el icono de San Pedro, de 52 × 95 cm. (probablemente del siglo VII), de fascinante peculiaridad dentro de la icónica bizantina coetánea, pues su realismo hace a este icono heredero directo de la tradición retratística del Fayum.

[4] K. WEITZMANN, *The monastery of Saint Catherine at Mont Sinai: The Icons* (Princeton 1976). Cf. D. y T. TALBOT RICE, *Icons and their Dating* (London 1974).

2. Las miniaturas

Ya hemos hablado de las miniaturas que decoraban los libros de la Biblia y los Evangelios en el arte irlandés y anglosajón. Las iluminaciones ahí citadas, del siglo VII, son lo más antiguo que conserva el Occidente. Bastante anteriores en el tiempo son algunas miniaturas que proceden del Oriente cristiano.

Característicos del área bizantina son los pintados sobre pergaminos que se tiñen previamente de púrpura; sobre ese fondo rojo, se destacan los colores de las figuras en tonos fríos: blancos, azules, dorados [5].

En los 24 folios de un fragmento del *Génesis de Viena* (Bibl. Nac.), varios artistas alejandrinos siguen paso a paso el relato bíblico describiendo en el margen inferior personajes y escenas con un estilo dibujista y ágil. Otro fragmento del *Evangelio de Mateo* (Bibl. Nac. de París) proveniente de Sinop (puerto del mar Negro) presenta en cinco magníficas miniaturas la degollación de Juan Bautista y varios milagros de Cristo. En el *Evangelio de Rossano* (Calabria), del siglo VI, se agrupan unos 14 episodios de los relatos de Mateo y Marcos en páginas que preceden al texto. Sus figuras destacan sobre espacios purpúreos con rasgos que les dan vida y movimiento. Una de sus escenas más impresionantes es la institución de la Eucaristía por Cristo, que, como en la famosa patena de Stumma, da la comunión a los apóstoles, repartidos en dos grupos.

Al margen de esos manuscritos purpúreos, es célebre el *Evangelio de Rábula* (Bibl. Laurentiana de Florencia), cuyo texto siríaco fue escrito en 586 en un convento de Zagba (Mesopotamia). Contiene, además de numerosas ilustraciones marginales, cuatro grandes ilustraciones a plena página sobre temas referentes a las fiestas más importantes del año litúrgico. Los autores de este manuscrito son sin duda artistas bizantinos que conservaban la tradición de la pintura de los primeros siglos. Demuestran una admirable capacidad para dar la perspectiva lineal y aérea, dominio de la figura y un extraño sentido de la composición. Es razonable que los historiadores del arte cristiano expliquen la evolución de la pintura medieval por referencia al estilo del monje Rábula [6].

[5] SAN JERONIMO conocía estos códices purpúreos, que él cita con cierta ironía crítica (*Pref. al Libro de Job* y *Commen. in Zachar.* II, c.8: PL 25, 1467; *Epist. ad Eustoch.*: PL 22, 418).

[6] M. BACKES-R. DOLLING, *La naissance de l'Europe* (Lausana 1970) 5-9.

3. Otras artes suntuarias

De los siglos VI-VII deben considerarse muchos *marfiles* que se hallan hoy repartidos por los principales museos del mundo. Destaquemos algunos.

Anterior a la ya citada Cátedra de Maximiano de Ravena es la Madonna entronizada del Museo Británico (21 × 8,5 cm.), que representa a la Virgen con el Niño en el regazo entre los tres Reyes Magos y la escena del nacimiento de Cristo. De la misma época (principios del s.VI) es probablemente el Díptico del Museo de Ravena, que en cinco placas muestra a Cristo entronizado con los apóstoles, los milagros y episodios evangélicos y la cruz invicta sostenida por ángeles. Otro magnífico Díptico, guardado en el Museo de Berlín, de 29 cm. de altura, presenta en una cara a Cristo, adulto y barbado, entre los apóstoles Pedro y Pablo, y en la otra, a la Virgen entronizada, entre dos ángeles. El monograma del obispo Maximiano confirma el parentesco estilístico con la famosa Cátedra, y prueba que estamos ante la obra de un artista bizantino del siglo VI. La placa de marfil representando a San Pablo que posee el Museo Metropolitano de Nueva York muestra con su estilo su procedencia germánica, aunque no le falta alguna influencia ravenática.

De entre lo más notable conservado en el campo de la *orfebrería* merece destacarse primeramente la Cruz de Justino II del Museo Vaticano. Es de los años 566-578. Mide 40 × 31 cm. y está trabajada en plata dorada. En uno de sus lados, decorado con piedras preciosas, se lee la inscripción dedicatoria (obsequio del papa al emperador); el otro ostenta en el centro el Cordero místico, y en los extremos de los brazos de la cruz, medallones con figuras de Cristo y el emperador Justino y su esposa en actitud orante. Entre otros muchos objetos de plata que podríamos enumerar, descuella la patena de plata que, proveniente de Stumma, se conserva en el Museo de Estambul. Mide 37 cm. de diámetro y representa a Cristo sacerdote repartiendo la comunión bajo las dos especies a los doce apóstoles divididos en dos grupos. La figura de Jesús se repite. Un baldaquino y una lámpara colgante, evocando el cenáculo, centran la escena. En el reverso, un sello del emperador Justino II nos garantiza su antigüedad: 565-578. Las figuras están repujadas y doradas. Algunos detalles están marcados a punzón. Toda la escena está circundada por una corona de palmetas y otros diminutos ornamentos. La densidad expresiva y la belleza de la composición revelan a un gran artista.

Del arte cristiano visigodo convendrá recordar las magníficas piezas del tesoro de Guarrazar, en el que destacan por su suntuosidad y belleza las dos coronas de Suintila (desaparecidas) y la de Recesvinto, del Museo Arqueológico de Madrid. Tiene un cuerpo

cilindrico de doble chapa de oro calada, con los bordes formados por cintas de oro describiendo un dibujo de círculos secantes; y en su banda central, tres hileras de zafiros, perlas y granates.

También las iglesias de los reyes merovingios ostentaban un rico ajuar litúrgico. Preferían el repujado al fundido y dominaron la técnica del alveolado de oro y esmalte tabicado. El tesoro de Gourdon (Bibl. Nac de París) es un conjunto de cruces, vasos, arquetas, cálices y píxides, probablemente del año 547. Destaca un cáliz de asas zoomórficas y copa de oro con incrustaciones de filigrana y esmaltes. Merecen también un recuerdo los relicarios de Veluve y Beremüsnter, ambos de cobre dorado, ornamentados con elementos filiformes zoomórficos, vegetales y geométricos.

En todos estos objetos, lo mismo que en el llamado tesoro de Monza (de la reina Teodolinda), notemos la permanente preferencia de todos estos pueblos por la decoración anicónica, en contraste con la iconografía del ajuar litúrgico que nos legó el arte imperial de la misma época.

En este capítulo debiéramos dar también un lugar a las famosas redomas o «ampollas de Tierra Santa»: recipientes de plata en los que los peregrinos recogían el aceite que ardía ante los altares de las basílicas de Palestina y, a falta de reliquias, eran traídas a Occidente para su veneración. Dieciséis de ellas, regaladas por san Gregorio Magno a la reina Teodolinda, se hallaron en la Colegial de Monza; otra serie proviene de la abacial de San Columbano de Bobbio. De forma circular, con un cuello estrecho por el que se vertía el aceite, estos recipientes de plata interesan al historiador por las escenas grabadas en sus dos caras, mediante la técnica del repujado o del fundido. Los temas más frecuentes grabados en ambas superficies son la Madonna con la adoración de los magos y pastores, y ciertos episodios evangélicos como la crucifixión, la resurrección, la aparición a Tomás y la ascensión. Estilísticamente, estos grabados parecen relacionados con el arte de los orfebres romanos y bizantinos de los siglos V-VI.

Subrayemos también que el tema de la Crucifixión de Cristo, del que recordábamos como su más antigua representación conocida la de la puerta de la basílica romana de Santa Sabina, empieza a hacerse frecuente en este siglo VI. Ejemplos tenemos en el *Códice de Rábula,* en la cruz del tesoro de Monza, y en las ampollas de Tierra Santa. Puede pensarse que en tal innovación iconográfica debió de influir la devoción al misterio de la pasión y muerte de Cristo, vivenciado y fomentado por los peregrinos de los Santos Lugares.

CAPÍTULO IV

EN TORNO A LA QUERELLA DE LAS IMÁGENES (726-867)

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, P. J., *The Patriarch Nicephorus of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire* (Oxford 1958); ID., «The iconoclastic Council of Sta. Sophia (815) and its definition (Horus)», en *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953) 37-66; BAYNES, N. H., «The Icons before Iconoclasm», en *The Harvard Theological Review* XCIV/1 (1951) 93-106; BOESPFLUG, E.-LOSSKY, N., *Nicée II 787-1987. Douze siécles d'images religieuses* (París 1987); BROWN, P., «A Dark-Age crisis: Aspects of the iconoclastic Controversy», en *The English Historical Review* 88 (1973); BRUYNE, E. DE, «La composition des Libri Carolini», en *Revue Bénédictine* 54 (1932); BULGAKOFF, S., *L'Orthodoxie* (París 1958); CONANT, K. J., *Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200* (Baltimore 1959); DAGRON, G., «Le culte des images dans le monde byzantin», en J. DELUMEAU (dir.), *Histoire vécue du peuple chrétien* I (Privat 1979) 133-159; DAMASCENO, Juan, *De sacris Imaginibus:* PG 94, 1227-1420; FÉVRIER, P.-A., «Art Carolingien», en *Histoire de l'Art* II (La Pléyade, París 1966) 345-408; FREIHERR VON CAMPENHAUSEN, H., *Die Bilderfrage als theologisches Problem der alter Kirche:* Zeitsch. f. Theologie und Kirche 49 (Tübingen 1952) 33-60; GEISCHER, H. J., *Der byzantinische Bilderstreit* (Gütersloh 1968); GERO, S., *Byzantine Iconoclasm during the reign of Constantin V, with particular attention to the oriental sources* (Louvain 1977); ID., «The "Libri Carolini" and the Image Controversy», en *The Greek Orthodox Theological Review* 18 (1973) 7-34; GRABAR, A., *L'Iconoclasme byzantin* (París 1957, ²1984); ID., *Le Haut Moyen Âge* (Ginebra 1957); GRUMEL, V., «Recherches récentes sur l'iconoclasme», en *Echos d'Orient* 29 (1930) 92-100; HUBERT, J., *L'Architecture religieuse du Haut Moyen Âge en France* (París 1952); KITZINGER, E., *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm:* Dumbarton Oaks Papers 8 (Cambridge 1954); KRAUTHEIMER, R., *The carolingian Revival of Early Christian Architecture:* The Art Bulletin (Londres 1942) 1-38; LADNER, G. B., «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclasm Controversy», en *Dumbarton Oaks Papers* 7 (Cambridge 1953); LECLERCQ, H., «Images», en *DACL,* VII A; D'ONOFRIO, M., *Roma e Aquisgrano* (Roma 1983); TORRES BALBAS, L., «Arte asturiano», en *Ars Hispaniae* II (Madrid 1947); VERZONE, P., *L'Architettura religiosa dell'alto Medioevo nell'Italia settentrionale* (Milano 1942).

1. LA QUERELLA DE LAS IMÁGENES Y SUS SECUELAS EN BIZANCIO

Los historiadores no han llegado a la unanimidad sobre las razones que movieron al emperador León III el Isáurico a decretar la eliminación de las imágenes en su Imperio. Es posible que le movieran motivos de orden religioso, pero también político, como pudo ser el deseo de dar cohesión a los diversos territorios de un imperio donde conservaba su fuerza el aniconismo islámico. Tal vez quiso menoscabar el predominio popular de los monjes, e incluso acabar con la misma institución monástica para apoderarse de las riquezas de los monasterios. En todo caso, no hay que olvidar que el uso y el culto de las imágenes no se había impuesto sin resistencias entre el mismo clero ilustrado, y que el decreto imperial contra las imágenes, cuyo texto no nos es conocido, encontró inmediata adhesión en algunos obispos de Oriente, sobre todo en los que alimentaban ideas afines tanto a los monofisitas como a los nestorianos [1].

La persecución se inició a principios de 727. El emperador ordenó destruir el icono de Cristo que se hallaba sobre la puerta del palacio, y las turbas enfurecidas asesinaron al espatario imperial y a sus oficiales cuando intentaban cumplir aquella orden. Antes de tomar decisiones drásticas, el emperador intentó ganar para sus ideas al patriarca Germán y al mismo papa Gregorio II. Éste respondió severamente, y sus escritos de réplica, llenos de referencias a la Biblia y a la tradición de los Padres de la Iglesia, constituyen el primer tratado teológico sobre la licitud de las imágenes. León III destituyó al patriarca Germán, y lanzó una campaña de destrucción y quema de imágenes y una persecución sistemática contra los iconodulos, especialmente contra los monjes, muchos de los cuales fueron sometidos a la tortura y al martirio.

Fue en este primer período cuando Juan Damasceno, desde el monasterio de San Sabas, en Palestina, escribió sus *Discursos sobre las imágenes* con los que proporcionó a los iconodulos los argumentos que legitimaban el uso y culto de las imágenes, argumentos que se fundamentan en el principio de que «la materia es hermosa» y de que mediante la contemplación de las obras artísticas sensibles ascendemos a la contemplación espiritual. «El arte es como un lazarillo que nos lleva de la mano hacia Dios». El papa Gregorio III, que sucedió a Gregorio II en 731, confirmó la doctrina de su predecesor y condenó a cuantos se opusieran a la veneración de las imágenes y las destruyeran o profanaran.

[1] J. Plazaola, *Historia y sentido...*, p.191-193.

El hijo y sucesor del Isáurico, Constantino V Coprónimo (740), que tenía pretensiones de teólogo, acentuó las medidas represivas de su padre; pero actuó con más habilidad ganándose adeptos entre el clero secular y la clase militar. Y en 754 convocó un concilio iconoclasta en Hieria en el que encontró el apoyo de muchos obispos. En él se anatematizó al patriarca Germán de Constantinopla y a Juan Damasceno. A la persecución del emperador y sus escritos fueron respondiendo con enérgicas condenas los papas que se sucedieron en Roma durante esos años, hasta que, a la muerte de Constantino V, su hijo y sucesor León IV moderó la hostilidad iconoclasta y permitió el regreso de algunos monjes exiliados. A su muerte (780), su viuda Irene, regente durante la minoría de su hijo Constantino VI, restableció el culto a las imágenes. Fue el momento oportuno para que el nuevo patriarca Tarasio promoviera la celebración de un concilio ecuménico. Éste se reunió en Nicea en 787; y con asistencia de los delegados papales, confirmó la doctrina del Damasceno y, apelando a la tradición, puso los cimientos no sólo del culto a las imágenes, sino también de una estética cristiana [2].

En Bizancio hubo aún, bajo el emperador León Bardas el Armenio (813-820), otra vuelta a la iconoclasia. En un concilio se desterró al patriarca Nicéforo y se persiguió a los monjes del monasterio de Studium (Constantinopla), cuyo abad, san Teodoro, se había convertido en campeón de la iconofilia. Fue Teodoro Estudita quien desarrolló la teología ortodoxa del culto a las imágenes, insistiendo en que el culto no recae sobre la imagen material, sino sobre la persona de aquel a quien la imagen representa. Desde entonces, puede decirse que el cristiano oriental debiera orar delante del icono como delante del mismo Cristo; pero el icono es sólo el lugar de la presencia de Cristo, sin que corra peligro de convertirse en ídolo o fetiche. El cristiano oriental se libera de una *identificación con* la imagen, mediante un apremiante sentido de *presencia en* el icono. Esta presencia confiere al icono una especie de *energía* sobrenatural que hace de él algo parecido a un sacramental.

Este tipo de argumentación de los teólogos orientales de los siglos VIII y IX, que justificaban así el uso y veneración de las imágenes, no impidió que el pueblo adoptara posturas y hábitos supersticiosos, muy cercanos a ideologías mágicas y animistas. La adhesión a las imágenes reemplazó a la devoción a las reliquias. Y se propagaron leyendas sobre prodigios obrados por los iconos. Y así se fue formando, entre la masa de los fieles, una ideología que atribuía el poder milagroso no tanto a los santos, sino a los iconos mismos.

[2] E. DE BRUYNE, *La composition des Libri Carolini,* p.227ss; cf. S. GERO, *The «Libri Carolini» and the Image Controversy.*

Proliferaron incluso imágenes llamadas *aquiropoietas,* es decir, no hechas por mano humana, sino milagrosamente descendidas del cielo. En algunas ocasiones la autoridad oficial de algunas iglesias orientales, en lugar de reprimir tales concepciones mágicas y semipaganas, las utilizaron para combatir la herejía monofisita.

Basten estas anotaciones sobre la disposición espiritual con la que el cristiano oriental contemplaba las imágenes para comprender el estilo artístico de los iconos: deberán ser imágenes sin referencia a la historia y menos al artista que los pinta; imágenes más en contacto con un mundo trascendente que con la humanidad viviente, imágenes capaces de evocar la existencia sobrenatural de los modelos sagrados, y de canalizar la «energía divina» de la que los iconos son receptáculos.

La querella de las imágenes y la disensión interna que ella provocó, así como la inestabilidad del solio imperial, las guerras con enemigos exteriores y las invasiones islámicas, crearon un clima poco propicio para empresas edilicias y artísticas en el Imperio bizantino. Según Krautheimer, apenas llegan a una docena las iglesias que han sobrevivido dentro del Imperio en los 250 años posteriores a Justiniano. De ellas, las que responden mejor al tipo tradicional de planta cruciforme que ahora se generalizó son la Koimesis de Nicea (sólo conocida por documentación) y la Santa Sofía de Salónica, de cruz griega con cúpula sobre pechinas. En Armenia se desarrolló en esta época un tipo de iglesia original: en unos casos, la planta de salón con cúpula se modifica mediante la adición de tres ábsides; en otros se prefiere una auténtica planta central de cruz inscrita con nueve tramos, un modelo que se irá haciendo habitual en el mundo griego y bizantino.

Desde el punto de vista funcional, este modelo se adapta muy bien a los requisitos prácticos y simbólicos de la liturgia tal como se fue fijando en los siglos posteriores a Justiniano: las naves laterales, exonártex y tribunas envuelven el núcleo espacial por tres lados como una zona externa desde la cual el fiel participa en el culto, visual y espiritualmente, pero de forma pasiva. El presbiterio que precede al ábside es profundo y abovedado con cañón. Y las cámaras laterales —los pastoforios— que flanquean el coro y están cubiertas con cúpulas se funden con el presbiterio y las naves laterales mediante puertas.

De la decoración de las iglesias bizantinas nada se ha conservado. Los mosaicos eran anicónicos, representaban escenas de cacería, juegos circenses, formas geométricas, y fueron luego destruidos cuando vino la restauración del culto a las imágenes. Éstas, a su vez, fueron desapareciendo cuando las iglesias se convirtieron en mezquitas.

Sin minimizar la catástrofe que para la historia del arte significó la destrucción de los iconos, hay que advertir que este período no constituyó un vacío absoluto para el arte bizantino. Al romper una tradición que había echado raíces en las capas populares, los iconómacos tuvieron que buscar su inspiración en modelos foráneos, en el arte ornamental antiguo y en las recientes maravillas del arte musulmán. De esta manera el arte decorativo de Bizancio se fecundó en cierta medida. Leclercq llega a afirmar que, «sin la iconoclasia, el arte bizantino hubiera decaído en la monotonía» [3]. En todo caso, la investigación creativa dentro de los límites de lo ornamental y anicónico fecundó la sensibilidad cristiana. Por lo que se refiere al Oriente, se puede pensar que, al término de la crisis, «el arte bizantino estaba maduro para el gran renacimiento de los siglos IX y X» [4]. Y en cuanto a las preferencias anicónicas del arte carolingio, se puede también creer que ellas prepararon la gestación de lo que después llamaremos la «gran síntesis» del glorioso arte románico.

2. EL ARTE EN EL IMPERIO CAROLINGIO

Mientras en Oriente las circunstancias externas obligaban a un cierto declive de la gloriosa arquitectura justinianea y las crisis internas provocaban el colapso del arte icónico, en Occidente surgía un nuevo imperio que pretendía emular glorias antiguas y constituirse así en rival de Constantinopla. Carlomagno, que había heredado el poderoso reino de los francos, unificado y robustecido por su abuelo Carlos Martel, vencedor de los musulmanes en Poitiers, fue el impulsor de uno de los movimientos culturales más decisivos de la Edad Media. Llamó a su corte a los hombres más sabios de su tiempo e instituyó con ellos la Escuela Palatina, el centro más importante de la cultura latina y eclesiástica de su siglo.

La rivalidad con la que Carlomagno miraba al Imperio bizantino debió de contribuir a que rehusara poner en vigor en sus iglesias de Occidente los decretos de Nicea II que le habían sido enviados en una pésima traducción latina. Él hizo componer una refutación de la doctrina romana, el *Capitulare* que se conoce con el nombre de *Libros Carolinos*. Redactados por un teólogo de su corte, probablemente por Alcuino, en ellos se condena tanto la destrucción iconoclasta como la veneración de las imágenes con inclinaciones de cabeza, incensación, cirios, luminarias, etc. En el fondo de este contencioso existía un malentendido entre orientales y occidentales. Quien de los escritos de Juan Damasceno o de Teodoro Estudita

[3] H. LECLERCQ, *DACL* VII, 198.
[4] Ch. DIEHL, *L'art byzantin* (París 1910) 352-359.

pasa hoy a la lectura de los *Libros Carolinos* comprende que pasa a una mentalidad completamente diferente. Si el icono para los orientales es casi un sacramental, en Occidente sólo se ve en él una efigie recordatoria pintada en una pared o en una tabla. Es claro que el culto de un icono en esta segunda concepción implica un mayor riesgo de inmanentismo supersticioso.

En un concilio que Carlomagno reunió en Frankfurt contra la herejía adopcionista, al que asistieron unos 300 obispos, se volvió a condenar el culto a las imágenes. Esta posición se oficializó en el Imperio de Occidente a pesar de las réplicas y aclaraciones teológicas del papa Adriano, y se refleja en abundantes textos de escritores eclesiásticos de la época. Más tarde, bajo la iniciativa de Ludovico Pío, hijo y heredero de Carlomagno, un nuevo concilio reunido en París (825) mantuvo las decisiones de Frankfurt. Y esa actitud, que pudiera calificarse de iconómaca, se mantuvo hasta bien entrado el siglo X. En el terreno artístico esa actitud se refleja en la exigua o nula iconografía figurativa de muchos monasterios e iglesias de la época. En 869, el IV Concilio de Constantinopla confirmará los decretos de Nicea II; pero habrá que esperar al siglo X para que ese Concilio sea reconocido como ecuménico por la Iglesia franca.

1. La arquitectura carolingia

La obra arquitectónica más notable construida por Carlomagno, además de su palacio (desaparecido), es la Capilla Palatina de Aquisgrán (790-810). La opinión mayoritaria de los historiadores es que el arquitecto, Eudes de Metz, se inspiró en San Vitale de Ravena. Aunque ha sufrido algunas transformaciones y hoy se integra en la catedral, se conserva bastante bien. En planta es un espacio octogonal, rodeado por otro anular a modo de deambulatorio y cubierto con cúpula. Sobre ese deambulatorio circular se dispusieron altas y amplias tribunas rodeando todo el edificio. Ellas comunicaban al oeste, mediante triple arcada sostenida por columnas y soportando un segundo orden de columnas (hoy restauradas), con la *loggia* del emperador, desde la cual asistía a los oficios y podía también salir a un balcón sobre el atrio. Todo el conjunto mide 29,50 m. de este a oeste, y 14,50 de norte a sur. El edificio causa una impresión de armonía y proporción, y tiene carácter. Le falta la elegancia refinada de su modelo San Vitale, pero le supera en solemnidad.

El arquitecto confió el embellecimiento del edificio a la esplendidez de los materiales: columnas de mármol y parapetos de bronce traídos de Italia. La bóveda central estuvo decorada con la figura del Cristo del Apocalipsis, en mosaico de 4 m. de altura, conocido por

descripciones y dibujos; pero es casi seguro que ese gran mosaico se hizo en el siglo XII. La decoración original presentaba al Cordero místico, conforme al lenguaje simbólico que corresponde a la teología de los *Libros Carolinos* y a la *Celeste Jerarquía* del Pseudo-Dionisio.

La simplicidad y claridad del trazado de la Capilla Palatina permite comprender que fuera copiada en menores dimensiones por otras construcciones posteriores. Fue imitada en la abacial de la Trinidad de *Essen* a fines del siglo X, en la iglesia de *Ottmarsheim,* en Alsacia (1049), y en la capilla de *Walkhof,* cerca de Nimega.

Otra admirable construcción carolingia es la iglesia de *Germigny-des-Près,* hoy bastante bien conservada, que era el oratorio de Teodulfo, un humanista de origen hispano-visigodo, obispo de Orleans y abad de Fleury (St. Benoît-sur-Loire). Consagrada en 806, es de planta cuadrada con tres tramos por cada lado y nueve compartimentos abovedados. Tiene triple ábside en el lado este y un ábside en cada uno de los otros lados, todos ellos de arco de herradura al estilo visigótico. El ábside oriental se decora con una representación en mosaico del Arca de la Alianza. Dios está simbolizado por una mano que sale de las nubes.

Otras muchas iglesias y abadías construidas en el Imperio carolingio entre los siglos VIII y X sólo las conocemos a base de la excavación arqueológica o por exigua documentación. La mayoría eran pequeñas basílicas cubiertas de madera. Las menos conocidas, aunque desaparecidas o totalmente transformadas, son las de los grandes monasterios: Lorsch (764), Saint-Riquier o Céntula (790), St. Denis de París (775), Fulda (802), Corvey (873), Saint Gall, en Suiza (820), etc.

Muchas de estas iglesias estaban decoradas con pinturas murales; pero son muy pocas las que se han salvado. En la abadía de *San Juan de Müstair,* cerca de la frontera italiana, los ábsides y la nave estaban cubiertos de pinturas, hoy trasladadas al museo de Zürich, representando a Cristo entre santos apóstoles y mártires, además de numerosas escenas bíblicas. También el pequeño oratorio de San Benito, en *Malles* (Tirol italiano), ha conservado varias pinturas parietales con figuras de Cristo y de los santos y retratos de los donantes, uno de los cuales es, a juicio de A. Grabar, «el mejor retrato conocido de la época carolingia» [5]. La antigua abacial de Saint Germain, en *Auxerre,* guarda en sus criptas varias pinturas del siglo IX; las más interesantes se hallan en una capilla lateral y narran el martirio de San Esteban con un notable sentido del espacio y de la composición.

[5] A GRABAR, *Le Haut Moyen Âge,* p.58.

2. Las miniaturas carolingias

La desaparición de casi toda la pintura mural de estos siglos hace que la abundante pintura de códices contemporáneos se considere «una de las páginas más gloriosas, si no la más prestigiosa, de todo el arte carolingio» [6]. Esa abundancia ha permitido clasificarlas en escuelas.

A la Escuela Palatina se adscriben las miniaturas salidas de los escritorios dependientes de la corte de Carlomagno y Carlos el Calvo. El llamado *Evangeliario de Carlomagno* (Museo de Viena) contiene el texto de tres evangelios con representación de los tres evangelistas en sendas páginas de un estilo que denuncia la inspiración romana y clásica. El *Evangeliario de Godescalco* (Bibl. Nac. de París) es una obra maestra. Uno de sus folios ostenta un Cristo en majestad, imberbe y juvenil, de rubia cabellera enmarcada en nimbo crucífero, bendiciendo con la diestra al estilo bizantino y sosteniendo con la izquierda el libro de la vida. El *Evangeliario de Saint-Médard de Soissons* (París, Bibl. Nac.) presenta también una imagen de Cristo en majestad que puede considerarse una versión manierista del de Godescalco. Otra imagen semejante se muestra en el *Evangeliario de Lorsch* (c.808), conservado parte en Roma y parte en Bucarest.

La Escuela de Reims, fundada por el arzobispo Ebbo (816-845), hermano de leche de Ludovico Pío, presenta caracteres muy singulares. Su *Evangeliario de Ebbo* (anterior a 823) ostenta las figuras de los evangelistas con rasgos nerviosos y vibrantes, lo mismo que en las escenas bíblicas monocromas, dibujadas a plumilla, del famoso *Salterio de Utrecht* (c. 820), que algunos sitúan en el origen de esa escuela. Otro pequeño Salterio, conservado en la catedral de Troyes, está ilustrado en el mismo estilo nervioso y dinámico, pero traspuesto a policromía, y con una iconografía claramente derivada del *Salterio de Utrecht.*

En Metz se desarrolló una escuela bajo la protección de Drogón, hijo natural de Carlomagno y arzobispo de esa sede hasta el año 855. Sus códices se ilustran con decoración exquisita, como, por ejemplo, el Sacramentario que lleva su nombre. Se distinguen por sus encuadres con hojas de acanto y el monumentalismo barroco de sus iniciales.

Finalmente y para abreviar, otra escuela pictórica fue la de *Tours,* que estuvo activa a mediados del siglo IX y produjo dos famosas biblias ornadas con exquisitas miniaturas: una, denominada la *Biblia Moutier-Grandval* (Brit. Mus.), y la otra, *Biblia del Conde*

[6] C. NORDENFALK, ibid., 89.

Vivian (Bibl. Nac. de París). Ambas se distinguen por sus bellos encuadres de carácter abstracto y simbólico, mientras que sus composiciones icónicas son descriptivas y parecen derivar de manuscritos iluminados del siglo V en Roma.

3. Artes suntuarias

La mayoría de las iglesias episcopales y monasteriales poseían riquísimos tesoros de ajuar litúrgico. Se sabe que Eginhardo, el biógrafo de Carlomagno, era también un experto orfebre. Pero no es mucho lo que del tiempo del emperador ha llegado hasta nosotros. Lo más precioso es obra de un discípulo de Eginhardo, cuyo nombre —Volvinio— lo hallamos grabado en su magna obra: el altar de oro de San Ambrosio (Milán), fabricado por encargo del arzobispo Angilberto (824-859). Elaborado en plata y oro sobre madera, su frontal tiene en el centro un cuerpo elíptico ocupado por la figura de Cristo en majestad, circundado por otras zonas reservadas a los apóstoles. El resto del frontal se llena de 12 recuadros (seis por cada lado) que reproducen escenas de la vida de Cristo. Por la parte de atrás se ven las figuras del comitente Angilberto y del orfebre, Volvinio, ante san Ambrosio. Las piezas laterales presentan escenas biográficas del mismo santo.

Obra magnífica es también la realizada en las cubiertas del *Codex Aureus* (Múnich. Stat. Bibl.), regalo del rey Arnulfo a san Emerano de Ratisbona. Como es norma en el arte de la época, ostenta en el centro a Cristo entronizado rodeado de los cuatro evangelistas; en los ángulos, escenas del evangelio. La orla, decorada con profusión de piedras preciosas azules y verdes, da realce al repujado en oro de la iconografía. Relacionado con este *Codex Aureus* parece estar el Ciborio de Arnulfo; en las enjutas de sus arcos aparecen símbolos, y en los planos del techo, escenas evangélicas, todo diseñado en un estilo no exento de cierta gracia manierista.

La usura del tiempo y la codicia humana, que acabaron con casi toda la orfebrería, han respetado una gran cantidad de objetos de *marfil.* En el exhaustivo *corpus* de A. Goldschmidt se catalogan más de 180 pertenecientes a la época carolingia. En muchos de ellos puede apreciarse la herencia del arte paleocristiano y ravenático; por ejemplo, en las tapas de marfil del *Salterio Dagulfo,* una obra en la que la imagen de David salmodiando evoca prototipos del siglo IV. La encuadernación de los *Evangelios de Lorsch* (c.810), de talla bastante plana, muestra formas elegantes y modelado exquisito, que recuerdan algunos paneles de la Cátedra de Maximiano.

Notemos finalmente que en todo el arte cristiano-germánico de la época (tanto en la decoración templaria como en las artes suntuarias) es la figura de Cristo Señor la que domina casi siempre en su augusta soledad divina. Es la respuesta que da el arte carolingio a la gran inquietud dogmática del momento, la herejía adopcionista, surgida en Hispania al contacto con la cultura musulmana y como rebrote del antiguo arrianismo ibérico.

3. EL ARTE CRISTIANO EN ITALIA

De esos dos siglos (VII-VIII), que fueron decadentes para el arte en Italia, lo que ha llegado hasta nosotros muestra la impronta de artistas bizantinos.

En Roma, el papa Adriano I (772-795) agrandó la severa basílica de Santa María en Cosmedin, dotándola de dos absidiolos a ambos lados del alto ábside central, al estilo de las basílicas bizantinas de la época. Al pontificado siguiente de León III (795-816) corresponde la iglesia de los SS. Nereo y Aquileo, luego repetidamente restaurada. Se reemplazó el mosaico del ábside y del arco triunfal con representaciones de la Virgen María, de su anunciación, y de la transfiguración del Señor.

Con el renacimiento clásico de Carlomagno coincide una cierta recuperación estética también en Roma. La ancha nave de Santa Maria in Dominica, del pontificado de Pascual I (817-824), con amplias arcadas, reproduce el aspecto de la basílica romana tradicional. Por primera vez en la capital de la cristiandad se ve a la Virgen María, entronizada, rodeada de ángeles, ocupando el centro del ábside. En el arco triunfal se contempla una teoría de mártires con sus coronas dirigiéndose hacia un Cristo en majestad. Al mismo papa Pascual se le debe también la restauración de la basílica de Santa Práxedes con un oratorio dedicado a san Zenón. En los bellos mosaicos del ábside y del arco triunfal se honra a las dos mártires hermanas —Práxedes y Pudenciana—, acompañadas por apóstoles a ambos lados de la figura de Cristo. Comparados estos mosaicos con los espléndidos de Ravena pueden parecer obras decadentes; pero no se puede negar calidad estética a esas figuras serenas, exentas de masa táctil, expresando su existencia en un plano supramaterial mediante superficies planas de tonalidad uniforme, confiadas a las frías coloraciones del blanco, el azul y el oro.

Las pinturas que pueden verse hoy en las paredes de Santa María Antigua, iglesia descubierta el año 1870 en el Foro romano, pertenecen a distintas épocas. Las que pueden asignarse al siglo VIII revelan clara influencia bizantina; la cual se explica por el hecho de que los

monjes griegos y sirios, huidos de la persecución iconoclasta, residían en el Palatino y tuvieron en Santa María Antigua su iglesia nacional. Algunas pinturas deben atribuirse al pontificado de Juan VII (705-707) y otras a la restauración hecha por León IV (847-855).

A este mismo pontificado pertenecen las pinturas murales de la basílica inferior de San Clemente que representan una ascensión, un descenso al limbo, una *déesis* y una Madonna. Se caracterizan por los tonos claros, las superficies planas y los contornos gruesos que definen a los personajes, a quienes se les efigia en elocuente gesticulación. Entre ellas llama la atención el retrato impávido del papa León IV.

Saliendo de Roma, en San Vicente de los Abruzos encontramos un pequeño oratorio cuadriforme con Cristo en majestad ocupando la bóveda entre escenas evangélicas, y en los muros una procesión de santas avanzando hacia el santuario junto a los mártires Esteban y Lorenzo; todo en estilo romano del siglo IX, rudimentario en algunos aspectos, pero no exento de dinamismo.

En Lombardía se conserva el famoso *tempietto* de Cividale, antigua iglesia de Santa Maria in Valle. De planta casi cuadrada, cubierta con bóveda de arista; mide 6,25 m. de lado y tiene una tribuna de 3,85 m. de profundidad. Lo más valioso de esta iglesita es la decoración de sus muros: sobre una puerta con arco de medio punto, enmarcada por una bellísima arquivolta de cepas y pámpanos estilizados, corre un friso de estuco con figuras de santas, solemnemente alineadas y vestidas con bellas túnicas drapeadas. Son de los poco figurativo que tiene el arte lombardo de este tiempo.

En la aldea de *Castelseprio* de la misma Lombardía se descubrió en 1944 un conjunto notable de pinturas murales entre las ruinas de una iglesia de planta tricóncava: Santa María *foris portas*. Todas ellas, parcialmente mutiladas y bastante deterioradas, están en el presbiterio y ábside, y se desarrollan en dos niveles superpuestos representando escenas de la vida de Cristo, inspiradas en los evangelios apócrifos. Sorprende la naturalidad de la representación, el dominio de la anatomía, el modelado de las figuras, el dinamismo dado a cada escena, y hasta un gracioso manierismo en la composición. Aunque los especialistas coinciden en señalar influencias bizantinas en estas sugestivas pinturas, difieren mucho cuando tratan de datarlas; pues mientras unos creen que estamos ante obra bizantina del s.VI (Verzone), otros las asignan a la época del renacimiento carolingio del siglo IX (Grabar, Meyer Schapiro, Bognetti).

La obra figurativa que en estos siglos oscuros encontramos en Italia (San Vicente de los Abruzos, Castelseprio, oratorio de San Zenón, etc.) nos obliga a pensar en una sensibilidad estético-religiosa

diferente de la del cristianismo septentrional. Mientras en el área galo-germánica la iconografía sólo se muestra generosa y elocuente en la representación de Cristo Señor, más frecuentemente evocado en el universo escatológico y simbólico (la iconografía narrativa sólo aparece en regiones fronterizas del sur), en el ambiente itálico y romano es sumamente pródiga la representación de los mediadores —mártires y santos—, correspondiente a una devoción a las reliquias cada vez más ferviente.

4. EL ARTE ASTURIANO

La invasión musulmana en la península ibérica a principios del siglo VIII acabó con el reino visigodo. Algunos focos cristianos en las montañas de Asturias, resistentes contra el poder del islam, marcaron el comienzo de una nueva era que luego se llamaría «la Reconquista» y que, culturalmente, había de recibir pronto la impronta carolingia. Los restos arquitectónicos (del siglo IX) que se han conservado tienen estos caracteres:

Aparejo de sillarejo o mampostería, sustituyendo al gran sillar visigótico; arco de medio punto peraltado en vez del de herradura, frecuentemente de ladrillo, aunque los hay de piedra (Naranco, Pola de Lena); pilares con impostas y basas molduradas con profusión de filetes, en lugar de las antiguas columnas de tradición romana; tres naves con otra transversal, tres ábsides, y porche. Algunos de esos espacios están cubiertos con bóveda; lo cual constituye una novedad en la arquitectura europea. La cabecera tripartita era una novedad en España. La arquitectura asturiana es, pues, una conjugación de la tradición romano-visigoda con elementos carolingios.

Del largo reinado de Alfonso II (792-842) se han conservado la Cámara Santa (de la catedral de Oviedo) y San Julián de los Prados. La Cámara Santa, reconstruida tras la guerra civil (1934), consta de dos pequeñas naves superpuestas de la misma anchura. La inferior, cripta-relicario de Santa Leocadia, está cubierta por una bóveda muy baja de ladrillo; tiene dos ventanas saeteras a cada lado y dos puertas adinteladas, una frente a otra; al este, una ventana abocinada, flanqueada por columnas que soportan un arco. La nave superior terminaba en un presbiterio recto y abovedado; el resto se cubría de madera, pero en el s.XII aumentó de altura y se le dio bóveda de cañón.

San Julián de los Prados, vulgarmente llamado *Santullano,* construido entre 812 y 840, es el mayor templo prerrománico de España (39 × 25 m.) y el más característico del arte asturiano. Es una impresionante basílica de tres naves y tres tramos separados por pilastras y arcos de medio punto, iluminados por ventanas rectangulares. Tie-

ne nave transversal (más alta que la central), con arco triunfal, y tres ábsides de planta rectangular; al oeste, un porche con entrada de arco de medio punto (de ladrillo); recintos laterales en ambos lados del transepto y tribuna al norte. Los soportes son fuertes pilastras, de pequeño sillar, con basas e impostas molduradas de las que arrancan arcos de medio punto, también de ladrillo. Tres amplias ventanas a cada lado, y una al sur. La nave central queda interrumpida, en el transepto, por un cancel de piedra bajo el arco triunfal, que determina la zona reservada a los liturgos.

Su decoración arquitectónica consiste en arquerías adosadas a las paredes del ábside, modillones de corte convexo y estrías, impostas bajo el arco de la puerta de entrada, y celosías de losas perforadas. Tuvo también su decoración pictórica, hoy perdida, pero que fue dibujada antes de desaparecer. Es interesante saber que toda ella era anicónica, consistente en perspectivas arquitectónicas, arcos, frontones, cortinajes, motivos abstractos, quizá intentando simbolizar los «palacios celestes».

Durante el reinado de Ramiro I (842-850) se construyó Santa María del Naranco, a tres km. de Oviedo. Es lo que ha quedado de un conjunto de palacios reales con salas de fiestas, baños, miradores y capilla. Ya en el siglo X se convirtió en iglesia, y el altar —una bella pieza (1,05 × 0,80 × 0,19 m.) recorrida por una inscripción— ocupó desde entonces el mirador oriental. El edificio es de planta rectangular y tiene dos pisos. Cada uno se divide, mediante muros divisorios, en tres secciones (una central y dos laterales más cortas) que se cubren con medio cañón, a excepción de las habitaciones extremas del piso bajo, cuya cubierta es de madera. El piso alto, dos veces más alto que el inferior, no tiene ventanas; la luz entra sólo por los pórticos de las dos cabeceras; su acceso directo es por doble escalinata exterior. Los arcos fajones que ritman la bóveda de medio cañón debieron de apreciarse como una gran novedad, pues los cronistas de la época lo anotan: *Compluribus centris fornaceis sit concamerata.* La decoración es muy simple: capiteles de inspiración bizantina, con collarino doble adherido y sogueado, animales contrapuestos y figuras humanas. Hay clípeos bajo los arcos perpiaños, de origen oriental, con figuras de pájaros fantásticos y cuadrúpedos. Entre los clípeos y el arranque de los arcos, fajas decorativas con diversos temas: la cruz, el alfa y omega, jinetes, etc.

San Miguel de Lillo (antiguamente se decía de *Liño* —lígneo— por la reliquia de la santa cruz que allí se guardaba), la iglesia del rey Ramiro, a pocos kilómetros del palacio del Naranco, se conserva incompleta; le falta toda su parte oriental. La planta original medía 10,05 × 15,85 m. Sólo se conserva el pórtico y el primer tramo de los cuatro que tenía. Ese nártex y los aposentos laterales están abo-

vedados; sobre ellos hay un piso superior, también abovedado. Sorprende la altura del edificio; 11 m. en su nave central. La bóveda de ésta reposa, mediante arcos fajones, sobre columnas altas y fuertes, con capiteles cúbicos, de origen bizantino. El tramo de la nave lateral estaba abovedado en sentido contrario al de la nave central. Las jambas de la puerta están decoradas con relieves que representan juegos circenses, copiados al parecer de un marfil bizantino. Todo parece denunciar al mismo arquitecto de Santa María del Naranco. Lo más original de esta iglesia son las celosías de piedra de las ventanas, constituidas por dos secciones: la inferior, terminada en pequeña arquería, es más arquitectónica; la superior, más ornamental, es de forma circular.

Santa Cristina de Lena, una ermita en el término de Pola de Lena, es un rectángulo abovedado: vestíbulo, capilla absidal y dos cámaras (al norte y sur). El porche que precede al cuerpo de la ermita está intacto; sobre él hay una tribuna abovedada que se extiende hasta el primer tramo de la nave. Ésta se cubre con medio cañón. Lo curioso de esta iglesita es que el presbiterio se alza metro y medio sobre el nivel de la nave, accediéndose a él por dos escaleras laterales. Un cancel, como en Santullano, separa el santuario; sus pretiles ostentan una labra de inspiración visigoda y llevan inscripciones.

San Salvador de Valdediós se halla en un profundo valle, cerca de Villaviciosa. Probable obra de Alfonso III, una inscripción nos da la fecha de su fundación: 16 octubre 893. Es una basílica de tres naves y tres ábsides, con cámaras superiores sobre ellos. Hay una tribuna a la entrada, puertas y sacristías laterales, y un pórtico arrimado al sur, el primer precedente del pórtico que caracterizará al románico castellano-leonés. Las naves laterales se cubren con bóveda de cañón. Un aparejo de grandes sillares asegura las esquinas, los contrafuertes y parte de la fachada y del ábside. Lo demás es de mampostería. Su única decoración se sitúa en los capiteles; algunos de ellos tienen cierto aire mozárabe.

Del arte de la miniatura nada ha llegado hasta nosotros. Existió sin duda, dado que de esta época es el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana (c.790), cuyos primeros códices se supone que estaban ya ilustrados, y darán origen a una fecunda y secular genealogía de preciosas miniaturas.

Se conservan, en cambio, algunas bellas piezas de orfebrería. La regalada por Alfonso III a la sede compostelana se perdió; pero, afortunadamente, se conserva la Cruz de los ángeles que Alfonso II donó a la Cámara Santa de Oviedo (808). Tiene alma de madera, enchapada con láminas de oro; el anverso, con finísima filigrana y engastes de 48 piedras preciosas y camafeos; el reverso con los caracteres de la inscripción y un solo engaste en los extremos y en el

centro. En la Cámara Santa de Oviedo se conserva también la Cruz de la Victoria (de 908). Su alma de roble está revestida por láminas de oro y guarnecida con piedras preciosas y placas de esmalte. Añadamos la arqueta de la catedral de Astorga, probablemente destinada a la reserva eucarística, y regalada por Alfonso III y su esposa Jimena a dicha catedral. Ornada con incrustaciones de vidrio azul, oro y verde, tiene representaciones de ángeles, el Cordero y el Tetramorfos. Otra obra magnífica es la Caja de las Ágatas (c.910), decorada con esmaltes y granates, regalada por el rey Fruela a la catedral de Oviedo. Los caracteres técnicos y formales de estas alhajas hacen pensar en artesanos carolingios al servicio de la corte ovetense.

CAPÍTULO V

DOS SIGLOS DE HIERRO Y DE ORO (867-1050)

BIBLIOGRAFÍA

BANGO TORVISO, E., *El Prerrománico en Europa* (Madrid 1989); BARRAL I ALTET, X., *L'Art Pre-romanic a Catalunya (sigles IX-X)* (Barcelona 1981); BECKWITH, J., *Ivory Carving in Early Medieval England* (London 1972); DODWELL, C. R., *Artes pictóricas en Occidente* (Madrid 1995); FONTAINE, J., *El Mozárabe* (Madrid 1984); GARCÍA-ARÁEZ, H., *La miniatura de los códices de Beato de Liébana (Su tradición pictórica)* (Madrid 1992); GERNSHEIM, W., *Die Buchmalerei der Reichenau* (München 1924); GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes* (Madrid 1919); ID., «Arte Mozárabe», en *Ars Hispaniae* III (Madrid 1951); GRABAR, A., *Le Haut Moyen Âge* (Ginebra 1957); HENRY, F., *L'Art Irlandais* t.II (Ed. Zodiaque 1964); HUBERT, J., *L'Art préroman* (París 1938); ID., *L'Architecture religieuse du Haut Moyen Âge en France* (París 1952); KENDRICK, T. D., *Late Saxon and Viking Art* (London 1949); KUBACH, E.-ELBERN, V. H., *L'Art de l'Empire au début du Moyen Âge. L'Art carolingien et ottonien* (París 1968); LEHMANN, E., *Die frühe deutsche Kirchenbau. Die Entwicklung seiner Raumordnung bis 1080* (Berlín 1938); MANGO, C., *Arquitectura Bizantina* (Madrid 1975); NEUSS, W., *Die Apokalypse des Heiliges Johannes in der altspanischen Bibel-Illustrationen (Das Problem der Beatus-Handschriften)* (Münster 1931); NORDENFALK, C., *Le Haut Moyen Âge* (Ginebra 1957); PUIG I CADAFALCH, J., *L'Art visigothique et ses survivances* (París 1961); STIERLIN, H., *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe* (Madrid 1983); TALBOT RICE, D., *English Art 871-1000* (Oxford 1952); TEMPLE, E., *Anglo-Saxon manuscript 900-1006* (London 1976); VV.AA., *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* 3 vols. (Madrid 1978).

1. EL ARTE DE LOS SIGLOS OSCUROS EN OCCIDENTE

Tras el reinado de Ludovico Pío, las guerras entre los nietos de Carlomagno provocan la desintegración del Imperio carolingio. Las invasiones de los eslavos y húngaros por el este, de los sarracenos por el sur y de los normandos por el norte y el oeste son devastadoras para los reinos cristianos. La necesidad de defenderse contra tanto peligro origina un sistema vasallático, el feudalismo, que si, por un lado, ayuda a la supervivencia de la sociedad cristiana, por otro, origina la confusión de los poderes civil y eclesiástico que será muy

perniciosa para la vida de la Iglesia. La simonía, el nicolaísmo (aseglaramiento del clero con sus consiguientes vicios) y la lucha ambiciosa y sangrienta por el poder en el seno de la misma Iglesia fueron desde entonces males endémicos durante varios siglos. Cultural y artísticamente fueron también años de decadencia hasta que el nacimiento y rápido florecimiento de la Orden de Cluny y el retroceso de los enemigos exteriores anunciaron los albores de una nueva época.

1. El arte monumental franco-germánico

La arquitectura cristiana de esta época mantiene los modelos carolingios. Algunas iglesias importantes (Thionville, Walkhoff, Groninga) imitan las soluciones de la admirada capilla palatina de Aquisgrán. En otras apuntan algunas novedades. La más notable en las iglesias de la zona germánica, y que será tradicional, es el desarrollo del ábside oeste *(westwerk),* como en San Salvador de *Werden* (Ruhr). También en San Pantaleón de *Colonia* se conserva este cuerpo occidental flanqueado por dos torrecillas, mientras su torre central cuadrada se abre también por ambos lados a dos espacios en forma de crucero. Se ve, por tanto, que en San Pantaleón, lo mismo que en San Ciriaco de *Gernrode* (949), se inicia ya una articulación de espacios que anuncia el arte románico.

El edificio prerrománico más importante, ya de la época otónida, es San Miguel de *Hildesheim,* levantado entre 1010 y 1033 por el emprendedor obispo Bernward, consejero de la emperatriz Teófanu y preceptor de Otón III. Fue reedificado después de la guerra mundial. Es de tres naves; las laterales son muy anchas; y en los dos extremos de la central hay transeptos provistos de dos galerías de tribunas superpuestas. Bajo el transepto occidental hay una cripta con acceso desde el exterior y desde el transepto. Una firme simetría, el ritmo de los soportes (alternándose un pilar y dos columnas), las amplias superficies murales entre las arquerías bajas y los ventanales superiores dan la impresión de un edificio grandioso al mismo tiempo que perfectamente vertebrado. Podríamos calificarlo ya de *románico,* lo mismo que a algunas de las iglesias que acabamos de citar, si sus constructores hubieran sabido sustituir con bóveda de piedra sus armaduras de madera.

En cuanto a la decoración, la pintura mural, que sustituye casi completamente al antiguo mosaico, se conserva en pocos lugares. En la cripta de San Maximino de *Tréveris* se salvaron de una invasión normanda (s.IX) una representación de la crucifixión de Cristo y una procesión de mártires enmarcados entre columnas; mientras que en la bóveda se han pintado profetas, evangelistas y alegorías. El grafis-

mo que define las figuras y la sugerencia del espacio hacen pensar que el artista se inspiró en la pintura de manuscritos.

La iglesia de San Jorge de Oberzell (isla de *Reichenau),* que responde al tipo arquitectónico ya descrito, tuvo una rica decoración pictórica. Sólo se han salvado las pinturas de la parte alta de la nave central, que recibieron una restauración excesiva el siglo pasado. Lo principal son ocho grandes paneles que narran los milagros de Cristo.

2. La miniatura otoniana

Con la restauración del Imperio Romano-Germánico en la dinastía de los príncipes sajones se produjo también el reflorecimiento del arte de los códices que había decaído al desmembrarse el imperio carolingio. Ahora vino a ser «uno de los capítulos más gloriosos del arte de esta época» [1].

Es en la miniatura donde quizá se reflejan más claramente las esperanzas restauracionistas que debió de despertar a principios del s.XI la dinastía de los emperadores sajones. El ideal de los Otones fue Carlomagno. Y el gran abad Gerberto, futuro papa Silvestre II, se preocupó de inculcar en la mente de su discípulo, el futuro emperador Otón III, sus ideas sobre la misión del emperador. No puede dudarse de que este interés por la grandeza del nuevo imperio cristiano se refleja en la fidelidad con la que, en el arte de la miniatura, se quiere imitar los modelos carolingios. Ello no impide una cierta diversidad: en las miniaturas otonianas se advierte una mayor indiferencia por los temas de la antigüedad clásica y profana, un mayor acercamiento a los relatos evangélicos frente a los del Antiguo Testamento, y una mayor aplicación a la ornamentación de los libros litúrgicos.

En el sector de los libros destinados a la vida monástica, la escuela más importante fue la del monasterio de *Reichenau* (lago de Constanza), a partir de su reforma (972-984). A esta escuela pertenece el Salterio destinado al arzobispo Egberto de Tréveris, que presenta una serie de retratos de sus predecesores en esa sede. Pero el nombre de Egberto ha pasado a la historia del arte por haber sido el mecenas de un gran artista denominado el Maestro del *Registrum Gregorii,* autor de miniaturas de un nuevo estilo, «cuya calidad es superior a la de todas las otras obras otonianas» [2]. Los dos folios más conocidos de esta serie representan uno a san Gregorio dictando una carta bajo la inspiración del Espíritu Santo, y el otro al empera-

[1] C. NORDENFALK, *Le Haut Moyen Âge,* p.89.
[2] Ibid., 200.

dor Otón II entronizado, rodeado por alegorías de las cuatro regiones del imperio. Las dos iluminaciones patentizan un influjo más bizantino que carolingio, pero al mismo tiempo demuestran un dominio magistral de la forma, tanto por la perfecta implantación de las figuras en el espacio como por el diseño de los personajes y el equilibrio de los tonos cromáticos. El *Registrum Gregorii* debió de influir en el llamado *Codex Egberti* (Tréveris), en el *Evangeliario de Otón III* (Múnich), en cuyas páginas sobre fondo de oro los evangelistas aparecen alzando extáticamente sus brazos hacia el Viviente que los simboliza; y en el *Libro de las Perícopas de Enrique II* (Múnich) en el que, también sobre fondo de oro, las figuras adquieren un expresionismo monumental.

Fuera de Reichenau podemos mencionar varias escuelas: la de Colonia, con una tendencia particularmente colorista, una de cuyos mejores exponentes es el *Códice de Hitda,* abadesa de Meschede (Westfalia); la escuela de Maguncia, de más claros influjos bizantinos; la de Ratisbona, a la que debemos el *Sacramentario de Enrique II* (1002-1014), influido por el *Codex Aureus* de Carlos el Calvo, y el *Códice de Uta,* abadesa de Niedermünster (1002-1025); la escuela de Bamberg, con un segundo *Libro de Perícopas* de Enrique II; y, finalmente, la de Echternach, a nuestro juicio la más próxima al arte románico, a cuya tardía floración en el reinado de Enrique III (1039-1056) debemos el famoso *Codex Aureus,* imitado luego en otros talleres monásticos (Espira, Luxueil, Nürnberg, etc.).

En los manuscritos iluminados de esta época se refleja un hecho trascendental en el proceso de relaciones entre el poder civil y el eclesiástico. En el *Evangeliario de Enrique II,* elaborado en Reichenau entre 1007 y 1012, se representa a Cristo coronando a Enrique (no olvidemos que se trata de un emperador luego canonizado) y a su esposa Cunegunda, presentados a san Pedro y a san Pablo, mientras a sus pies todas las naciones de la tierra aclaman la solemne ceremonia. En el *Sacramentario* del mismo emperador (Múnich, Stat. Bibl.) se le ve igualmente coronado por Cristo mientras su brazos alzados son sostenidos por los dos santos patronos de Ratisbona, Emerano y Ulrico. Escena semejante presenta el códice llamado *Pontifical* (Bamberg, Stat. Bibl.), pero aquí los brazos del emperador están sostenidos por dos obispos. ¿Puede darse más sublime sacralización de la dignidad imperial? Una sacralización del emperador con su correspondiente ceremonial se producía en Bizancio, y también quedó expresada en el arte. En Occidente esta teocracia desembocará 50 años después en el conflicto del imperio con la Iglesia conocido con el nombre de «querella de las investiduras».

El arte de la miniatura otoniense decayó en la segunda mitad del siglo XI y es muy probable que en ello influyera el citado conflicto

que enfrentó al emperador Enrique IV con el papa Gregorio VII. Pero para entonces la creación artística irrumpía en campos más monumentales con un nuevo estilo. Era el arte románico.

3. Artes suntuarias

La sensibilidad del hombre prerrománico sigue resistiéndose a la escultura exenta, cuyo renacimiento deberá esperar a la era románica. El *Crucifijo de Gero* (Colonia, c.976), tallado bravamente en madera con rasgos que hoy calificaríamos de expresionistas, puede considerarse como pieza única. Exentas son también varias obras más: *La Madonna de Essen* (c.1000), talla recubierta con placas de plata dorada, en la que la posible expresión de ternura maternal queda neutralizada por los rasgos esquemáticos del rostro y los ojos exoftálmicos de la Madre que dan al conjunto un aspecto de fetiche. El mismo aspecto de ídolo primitivo presenta la *Maestà de Conques,* efigie-relicario de la mártir Santa Fe.

Si el hombre prerrománico se mantenía refractario a la escultura exenta, en cambio empezaba a mostrarse fiel observador de las formas naturales en el arte del relieve, técnica en la que podía ejercer con más facilidad su gusto por los materiales nobles: la plata, el oro y las piedras preciosas. Hacia el año 893, el rey de Carintia, Arnulfo, regaló a la abadía de San Emerano de Ratisbona un maravilloso ciborio que coronaba un altar portátil (hoy en Múnich). Obra metalística más importante aún son las puertas de bronce de la catedral de *Hildesheim,* realizadas en 1015 por encargo del obispo Bernward al regreso de un viaje en el que había admirado las puertas de algunas iglesias italianas. Parece que desde entonces Hildesheim se convirtió en un centro exportador de obras de fundición para toda Alemania. Cada uno de los dos batientes de la puerta de Hildesheim (4,72 × 1.26 m.) está fundido en una sola pieza; y los ocho paneles de cada uno representan escenas del Antiguo Testamento y de la vida de Cristo. Causan admiración el sentido de las proporciones en las figuras, el dominio de la anatomía, la justeza de la composición y hasta la capacidad para sugerir el espacio real. A Hildesheim también, y a la misma época, pertenece el candelabro de bronce (3,79 × 0,58 m.) con escenas evangélicas realizadas en estilo mucho más rudo que los relieves de la puerta; una pila bautismal con escenas del bautismo de Cristo sobre un soporte de cuatro figuras arrodilladas, y un crucifijo de plata, de un expresionismo que anuncia el arte del siglo XII. El frontal o *antipendium* de Basilea (c.1020, hoy en el Museo de Cluny, París), de plata dorada y ornada de piedras preciosas, presenta bajo arcada a Cristo, con tres ángeles y san Benito,

y postrados a sus pies al emperador Enrique II y su esposa Cunegunda. Por el dominio de la anatomía, la sabia disposición del drapeado de los vestidos y el sentido de la belleza plástica podría calificarse de relieve románico.

En el sector de los marfiles, abundan también en esta época obras de excelente calidad. Reminiscencias carolingias pueden hallarse en los marfiles del Maestro de Tréveris, realizados en el entorno del obispo Notker de Lieja (972-1002), caracterizados por el sentido del volumen y la serenidad expresiva. Así, por ejemplo, en la Crucifixión de Tongres y en la Virgen de Maguncia. A partir de la llegada de la princesa Teófano para desposarse con Otón II, la influencia del gran arte eborario bizantino se hace más evidente. Hay, en cambio, otra serie ya del siglo XI en la que predominan rasgos más autóctonos que podrían calificarse de sajones. A ese grupo hay que asignar los marfiles del llamado *Maestro de Echternach:* pequeñas placas de una notable densidad expresiva y belleza plástica: la Crucifixión de la cubierta del *Codex Aureus* de Echternach (Nürnberg) y el díptico del Museo de Berlín que representa con rasgos muy específicos a Moisés con las tablas de la Ley y Cristo apareciéndose a santo Tomás.

2. EL ARTE INSULAR PRERROMÁNICO

En cuanto al arte monumental anglo-irlandés de los siglos VIII-X, poco merece añadirse a lo dicho en el capítulo IV sobre siglos anteriores. Las típicas torres de piedra aumentan sus dimensiones, alcanzando 8 m. de diámetro, y tienen su puerta de acceso a 2 metros de altura. Situadas como están siempre junto a ruinas monasteriales, es obvio colegir que servían como campanarios. Además de las torres, deben señalarse como características de Irlanda las célebres cruces de piedra, que ostentan su curiosa labra en calado formando unos anillos que unen los cuatro brazos de la cruz. Tienen también unos rollos perpendiculares a la superficie de la cruz en los arranques de los brazos y decoran la piedra con escenas figurativas encuadradas en paneles rectangulares. Éstas no son siempre de fácil interpretación; pero en muchos casos se adivinan episodios de contenido bíblico o de plegaria litúrgica conforme a la tradición paleocristiana. La belleza plástica de estos relieves en piedra y el espíritu grave que expresan les dan un carácter especial que no es fácilmente identificable con el arte románico [3].

[3] F. HENRY, *L'art irlandais* II, p.291.

En cuanto a la iluminación de códices, el arte anglo-irlandés se renueva en la segunda mitad del siglo X, superando el extremado geometrismo de su primera época. Los códices de la llamada *Escuela de Winchester* se distinguen por su exuberante decoración en hojas de acanto algo esquematizadas. En la primera página de la *Carta fundacional de New Minster* una cenefa de oro y de hojas de acanto encuadra la figura del rey Edgar (949-975), entre la Virgen y san Pedro, ofreciendo el acta fundacional del monasterio a Cristo, pintado en su mandorla mística sostenida por cuatro ángeles. La decoración del *Pontifical de San Ethelwold* (c.980) cuenta más de veinte páginas enteramente iluminadas con escenas de la vida de Cristo, de la Virgen María y de los santos con abundante policromía, empleando el blanco para dar modelado a las figuras.

A la *Escuela de Winchester* se adscriben una serie de miniaturas más claramente marcadas por la tradición carolingia. Por ejemplo, el *Salterio Ramsay* (Br. Mus.) parece imitar el dibujismo del Salterio de Utrecht; y, ya muy entrado el siglo XI, el *Salterio Cotton,* con escenas de la vida de David y de Cristo, marca el extremo de esta tendencia con un dramatismo no exento de monumentalidad.

Algunos especialistas, refiriéndose a estos manuscritos del siglo XI, dotados de una cierta gracia, hablan de un manierismo expresionista: por ejemplo, en el *Misal de Roberto de Jumièges* (Ely, c.1015) o en los *Evangelios Grimbald* (Winchester c.1020). En los *Evangelios Weingarten* (c.1060), destinados a la condesa Judit de Flandes, exiliada tras la invasión normanda de 1066, los artistas tienden claramente hacia la belleza plástica, prescindiendo algo de la fidelidad anatómica y acercándose así a la síntesis del arte románico.

A las depredadoras incursiones de los vikingos se debe que sean muy pocas las piezas de orfebrería litúrgica de la cristiandad anglosajona e irlandesa de los siglo X-XI que han llegado hasta nosotros. En cuanto a la técnica eboraria, algunos marfiles revelan cierto parentesco con el citado estilo *Winchester.* De comienzos del siglo XI debe de ser el *Crucifijo marfileño* (Vict. Albert Mus.), en el que el cuerpo de Cristo está fijado a una cruz de oro afiligranado, con redondos engastes de esmalte tabicado en los extremos de la cruz, representando el Tetramorfos. La denominada Tau Alcester es el fragmento de un báculo que reproduce en filigrana y complicado follaje varios temas religiosos: Cristo hollando al basilisco maligno y una Crucifixión. Una excelente Virgen con san Juan, talla exenta marfileña, fragmento sin duda de un Calvario perdido, hace recordar el estilo dinámico y manierista del Salterio de Utrecht.

3. EL ARTE HISPANO-MOZÁRABE

Como es sabido, *mozárabe* es el nombre con el que se denominaron los cristianos que permanecieron fieles a su fe en los territorios conquistados por el islam, y que asimilaron un fuerte influjo de los invasores en el campo de la cultura, de la técnica y de la creación artística. Muchos de ellos huían a tierra cristiana en períodos en que su permanencia en el medio musulmán venía a ser peligrosa o simplemente incómoda. Ya en tiempo de Ordoño I (850-866) se repobló con *mozárabes* y gallegos la región de Astorga y León. Más tarde hubo inmigraciones de mozárabes en tierras cristianas con ocasión de las invasiones de los almorávides (1090) y los almohades (1146). Estas migraciones suponían una inyección de nuevos factores en el visigotismo tradicional del reino astur-leonés. Llamamos aquí *hispano-mozárabe* [4] a este arte fronterizo que presenta rasgos específicos que lo contradistinguen del arte asturiano y del de otras regiones con estilística prerrománica.

1. **Iglesias mozárabes**

Antes de hablar de las iglesias propiamente mozárabes habría que recordar algunos lugares de culto de un período más antiguo en el que subsistía aún muy vivo el recuerdo y las tradiciones del reino visigodo y de los que han quedado algunos restos elocuentes en el sur de la península. Tales son la iglesia de *Bobastro* (al noroeste de Málaga), excavada en la roca, en forma de pequeño rectángulo (16,50 × 10,30 m.), de tres naves y tres ábsides con planta de arco de herradura; y la de Santa María de Melque (Toledo), que conjuga elementos romanos, bizantinos, visigodos y árabes.

Los rasgos más característicos de las iglesias mozárabes son: una tendencia a la compartimentación rectangular del espacio, formando un todo organizado con un sentido algo laberíntico (con una excepción: San Cebrián de Mazote); aparejo de mampuesto irregular; vuelta al arco de herradura, que había sido abandonado por el arte asturiano; cubierta de cúpula en el cuerpo central y gallonada en los ábsides.

A pocos kilómetros de León se halla San Miguel de Escalada, restauración (c.913) de un monasterio visigodo. Se conserva sólo la iglesia, de tres naves, con cubierta de madera y tres ábsides de planta de herradura califal. Las tres naves están separadas por columnas

[4] Aunque M. GOMEZ MORENO utiliza la denominación *mozárabe*, otros han perferido la de *arte de repoblación* (Camón Aznar), o *fronterizo* (Pita Andrade) o simplemente *prerrománico*.

reutilizadas unidas por arcos de herradura. La nave central, a la altura del santuario, está cortada por la triple arcada de un cancel labrado con motivos de tradición visigótica. Por el lado sur corre al exterior un pórtico de doce arquerías árabes.

Se sabe documentadamente que el monje Genadio, luego obispo de Astorga, realizó en la región del Bierzo (León) varias fundaciones. Sólo ruinas han quedado de San Pedro de Montes y del eremitorio de la Santa Cruz. En cambio, se puede ver todavía en pie esa joya arquitectónica que es Santiago de Peñalba, «la más bella obra de nuestro arte cristiano del siglo X» [5]. Es de una sola nave, constituida por dos tramos cuadrados, y coronada al este por un ábside de planta califal y al oeste por un contra-ábside de planta ultrasemicircular, y se cubre en el cuadrado central con una cúpula gallonada. Este cuerpo, además de tener al oeste el contra-ábside de menor altura, se apoya al norte y al sur en dos aposentos laterales estrechos y minúsculos cuya funcionalidad responde probablemente a la tradición visigótica.

Entre otras obras mozárabes de menor importancia, en la misma región noroccidental de la península, como Santo Tomás de las Ollas, cerca de Ponferrada, o San Pedro de Lourosa, en tierra portuguesa, merece destacarse el oratorio de San Miguel de Celanova, fundado en 935, que puede considerarse como una miniatura de Peñalba, con la particularidad de que su aparejo es de grandes bloques de granito gallego de la mejor tradición romano-visigoda.

También en la región norteña, merece visitarse en Cantabria Santa María de Lebeña (c.924), obra de Alfonso, conde de Liébana, y su esposa Justa. Es una hermosa construcción de planta rectangular, muy compartimentada, toda cubierta con bóvedas que mutuamente se contrarrestan tomando direcciones opuestas. Quizá el punto de partida de este edificio haya sido la planta cruciforme con cúpula, pero lo que hoy vemos es un espacio reticular balizado por columnas y arcos árabes que dan la impresión más de mezquita que de basílica cristiana [6].

El más impresionante conjunto mozárabe por su grandiosidad y dimensiones (28 × 16 m.) es el de San Cebrián de Mazote (prov. de Valladolid): iglesia monasterial, de principios del s.X, de tres naves con transepto. Conserva un cierto aspecto de basílica romana; pero son mozárabes las plantas curvilíneas de los dos extremos del transepto y la planta califal de los dos ábsides contrapuestos, así como las bóvedas gallonadas de los ábsides. El ábside occidental —como en Peñalba— debió de tener una función funeraria.

[5] M. Gomez Moreno, *Iglesias mozárabes*, p.227.
[6] J. Fontaine, *El Mozárabe*, p.156.

La iglesita de Santa María de Wamba, a 16 km. de Valladolid, conserva los dos últimos tramos de estilo mozárabe. Otros eremitorios antiguos del norte de España que en el curso de los siglos se fueron convirtiendo en pequeños cenobios debieron de pasar por una fase mozárabe. En San Millán de la Cogolla (Rioja) por ejemplo, a partir de tres edículos rupestres —vivienda, oratorio y tumba del ermitaño— se construyó un primer santuario de dos naves (San Millán de Suso). Incendiado por Almanzor, y reconstruido en el siglo XI, no es fácil datar las reminiscencias visigóticas y los residuos mozárabes (bóveda nervada y arcos califales) que aún conserva. Otro eremitorio mozárabe es San Baudelio de Berlanga (Soria), con su pequeño cuerpo cúbico y su menudo ábside sobresaliendo por el este, una puerta al norte con arco de herradura y otra puerta al sur con arco de medio punto que daba acceso a una extraña «tribuna» interior. Sorprende la estructura interior con una columna central de la que brotan, como en palmera, los nervios que reparten la carga de la bóveda cupuliforme en los muros y en los ángulos. La extraña pintura mural del interior —la caza del ciervo, el elefante, un guerrero, un oso y una escena cinegética— fue trasladada al Museo del Prado.

Restos del arte mozárabe podríamos encontrar por casi todo el norte de la península ibérica, pasando por Zalduendo (Álava), San Andrés de Astigarribia (Guipúzcoa), Aralar y Villatuerta (Navarra), San Juan de la Peña y varias iglesias del Serrablo en Aragón, para terminar en Cataluña: San Quirce del Pedret, San Vicente de Obiols, San Felíu de Guíxols y San Pedro de Roda.

El carácter fronterizo de la arquitectura cristiano-mozárabe explica lo reducido de sus dimensiones, así como esa compartimentación del espacio de culto que evoca situaciones de emergencia. Los espacios cuadriculados y cerrados no corresponden ya a grandes y heterogéneas comunidades celebrantes. En este medio social y en este período de permanente riesgo de invasiones musulmanas, la compartimentación del espacio refleja más bien la soledad del individuo, el aislamiento del hombre que «con temor y temblor» trabaja por su salvación, siempre apremiado por terrores escatológicos.

Como puede suponerse, la decoración plástica de estos monumentos fue muy sobria y generalmente anicónica. Magníficos capiteles pueden verse en Escalada, Mazote y Lebeña; algunos de clara estirpe romano-visigótica; otros con figuraciones de leones, aves o cabezas monstruosas. También abundan modillones labrados con esvásticas, estrellas y hélices; y, finalmente, frisos y canceles con labra de lacerías, palmetas, vegetales y animales.

2. Miniaturas mozárabes. Los «Beatos»

La miniatura mozárabe, desdeñada como «bárbara» por historiadores del siglo pasado, ha sido merecidamente revalorizada en nuestros días. Se ha pensado en el posible origen hispánico del célebre *Pentateuco Ashburnahm* (Bibl. Nac. de París), probable creación de los siglos VI-VII. Más cierto y más documentado es el origen de la *Biblia Hispalense,* regalada por Servando, obispo de Écija, a Juan, obispo de Córdoba (c.960). Fontaine la llama «nuestro Bobastro pictórico», aunque algunas de sus figuras no carecen de reminiscencias hispano-visigodas, carolingias y orientales.

Los rasgos formales por los que se suelen identificar las iluminaciones mozárabes son los siguientes: preeminencia dada a la figura en sí misma; ausencia de referencia espacial y detalles narrativos; indiferencia absoluta por el volumen y modelado de las figuras; despreocupación por las proporciones de la anatomía real; inmovilidad en la acción, y presentación plana de las figuras, coloreadas normalmente con tintas uniformes. Por estos rasgos suelen calificarse de mozárabes varias piezas capitales del siglo X. La *Biblia de la Catedral de León* (920), iluminada por el diácono Juan por encargo del abad Mauro de San Martín de Albares, que ostenta en primera página la cruz de Oviedo. Y luego, ante cada Evangelio, a plena página, un ángel soportando sobre sus hombros el símbolo del evangelista correspondiente. En este caso se trata de un arte más interesado por lo ornamental que por lo icónico. La *Biblia de San Isidoro* (960) muestra un equilibrio clásico frente al dinamismo algo expresionista de la Biblia de la catedral. Dato de gran interés es nuestro conocimiento de sus dos autores por haberse ellos mismos retratado, en la última página, alzando la copa en significativo brindis por la conclusión de su trabajo: *Florencio* (monje de los cenobios de Cardeña y Valeránica) y su ayudante *Sancho.* La tendencia al retrato y a la eliminación del expresionismo se acentúa en el *Codex Vigilanus,* del monasterio de Albelda (976), uno de los códices más copiosamente ilustrados del siglo X. En las páginas finales se retrata el autor, *Vigila,* acompañado de sus dos colaboradores, *Sarracino* y *García.* Su estilo tiende a la estilización, al equilibrio tectónico a expensas del movimiento y el dinamismo. Del Vigilano se hizo una copia en San Millán de la Cogolla el año 994.

La más famosa serie de miniaturas de estos siglos oscuros y la más característica del estilo hispano-mozárabe es la conocida con el nombre de *Beatos.* Beato de Liébana († 798), monje del monasterio de San Martín (hoy Santo Toribio), fue un acérrimo impugnador del adopcionismo de Elipando de Toledo y Félix de Urgel. Escribió un *Comentario al Apocalipsis* que es propiamente una compilación de

comentarios de escritores eclesiásticos anteriores. Esta obra tuvo un éxito inmenso en una época de augurios pesimistas y en la que las circunstancias favorecían cualquier interpretación escatológica del momento, especialmente si se presentaba con argumentos de visionario. Se cree que ya las primeras redacciones de Beato se hicieron pensando en que tendrían ilustraciones gráficas, y se ha intentado diseñar una genealogía de miniaturas que nos acercara a un prototipo originario [7].

Todas estas iluminaciones de los *Beatos* tienen, con ligeras variantes, los rasgos propios de la miniatura mozárabe. Han llegado hasta nosotros más de treinta ejemplares de *Beatos,* aunque algunos de ellos muy mutilados y deteriorados. Los más importantes de esta época son los siguientes: el de San Miguel de Escalada (Bibl. Pierpoint Morgan, N. York), firmado por *Magius pusillus;* el de Tábara (Arch. Hist. Nac. Madrid), iniciado por Magius y terminado por su discípulo Emeterius y su ayudante Senior (968-970); el de Gerona, firmado por *Ende pintrix y Emeterius presbyter;* varios procedentes de San Millán de la Cogolla (Acad. de la Historia, y Bibl. Nac. Madrid, El Escorial); el de Valcavado (Univ. Valladolid), firmado por *Ego Obeco indignus mente obediens devota depinxi* (970); el de San Isidoro de León (Bibl. Nac. Madrid, denominado «de Fernando I» (1047); el de Burgo de Osma, firmado *Martini peccatoris memento-te;* el de Seo de Urgel de procedencia y autor desconocidos (s.x); el de Saint-Sever-sur-l'Adour (Bibl. Nac. París), escrito por el abad Gregorio e iluminado por varios, entre ellos, Stephanus Garsia Placidus (1028-1072). Este último y el de Gerona contienen más de un centenar de miniaturas; casi todos los demás, entre 50 y 100. En su conjunto, los *Beatos* constituyen una colección de obras sumamente interesantes para conocer tanto el temple visionario de la época como la afición simbolizadora de sus pensadores y artistas y su fantasía creadora.

Por otra parte, la relativa abundancia de *Beatos* en estos siglos es reveladora de una mentalidad generalizada, la que se ha podido llamar la «cultura del miedo». En ese final del siglo x las amenazas exteriores contra la cristiandad y el deplorable estado moral de la Iglesia provocaron una situación espiritual de terrores inminentes. Así se comprende que los *Comentarios al Apocalipsis* tuvieran tal éxito. No menos de 19 homilías había compuesto san Cesáreo sobre

[7] Cf. la bibliografía comentada por J. GONZALEZ ECHEGARAY, A. DEL CAMPO e I. G. FREEMAN, en *Obras completas de Beato de Liébana* (BAC, Madrid 1996) XXIX-XXX; cf. J. PLAZAOLA, *Historia y sentido* ., p.251. El más documentado trabajo sobre la genealogía de los Beatos es el de W. NEUSS: *Die Apocalypse des Heiligen Johannes in der altspänischen Bibel-Illustrationen (Das Problem der Beatus-Handschriften).*

ese libro, y diez libros le consagra el arzobispo de Milán Ambrosio Antpert, mientras se divulgaban comentarios de otros escritores anteriores. Pero ninguno tuvo el éxito que logró Beato de Liébana.

De esa mentalidad de lucha contra Satanás y su representante el Anticristo dan testimonio no sólo las ilustraciones del Apocalipsis, que se esfuerzan por pintar la fealdad horrenda del demonio, sino las miniaturas de otros libros con las que se desea expresar el miedo a la condenación eterna, y el ansia de librarse de las asechanzas del Maligno, como en la escena de la liberación de las almas del limbo por Jesús resucitado en el citado *Salterio Cotton,* y las numerosas representaciones de Cristo hollando al infernal basilisco, como en la Tau Alcester, y las de los espíritus protectores e intercesores, los ángeles y los santos Jorge, Teodoro, etc., y especialmente la Virgen María, a la que se prefiere ver ahora, particularmente en Oriente, como la gran mediadora y liberadora de toda clase de peligros. Así se explica también la reiterada representación de la ascensión del Señor, que lo mismo en miniaturas de códices como en relieves de marfil, tanto en Occidente como en Oriente, evocaba la segunda venida de Cristo para juzgar al mundo.

3. **Metales y marfiles mozárabes**

Nos han quedado pocas piezas de ajuar litúrgico que ostenten la impronta mozárabe. La Cruz de Santiago de Peñalba, con su modesta cenefa ligeramente cincelada y sus pendientes Alfa y Omega, es más «asturiana» (c.840) que mozárabe. Mucho más importante y claramente mozárabe es el Cáliz de Silos, pieza de grandes dimensiones (30 cm. de alto por 19 de diámetro en la copa), de plata dorada, y decorada con filigrana de entrelazos, columnas y arquerías árabes, y completamente anicónica; lleva en su pie la dedicatoria de santo Domingo de Silos (1040-1073) en honor de san Sebastián.

Escaso, pero de calidad, es lo que los mozárabes han dejado en arte eborario. Una Cruz procesional, cuyos fragmentos están repartidos entre los museos del Louvre y el Arqueológico de Madrid, recuerda más bien el estilo asturiano. Se conservan también otros fragmentos en forma de tiras alargadas de un ara portátil (c.984) de unos 20 mm. de ancho, que decoran la superficie con labor de ataurique y figuras de animales.

4. LA SEGUNDA EDAD DE ORO DEL ARTE BIZANTINO

Mientras en Occidente el régimen feudal intentaba salvar los restos del imperio carolingio y la cristiandad europea vivía su «Edad de

Hierro», en Oriente la dinastía macedonia hacía resurgir un imperio casi tan poderoso y organizado como el de Justiniano. El fundador de la nueva dinastía, Basilio I, se sentía el único «Emperador de Romanos». Bizancio reconquistó parte de los territorios perdidos y experimentó un gran progreso en todos los campos: en la organización del Derecho, en las campañas militares, en la diplomacia política y en el comercio exterior. El Patriarcado afianzó su autoridad y se sintió con energía y orgullo suficientes para irse distanciando del primado romano, aunque el cisma definitivo no se produciría hasta el siglo XI. En el campo de la cultura, en Oriente renacía el estudio entusiasta de las letras antiguas; y el arte, recuperado de la crisis iconoclasta, conocía un período de extraordinario reflorecimiento.

1. La arquitectura sagrada y su decoración

En arquitectura sagrada se fue imponiendo la planta cruciforme con diversas variantes. La más frecuente fue la de cruz griega con cúpula o bóvedas situadas en forma de cruz aspada. Iglesias casi siempre de pequeñas dimensiones, aunque relativamente altas, encerradas en el perfil de un cuadrado, tenían un núcleo central circundado por 8 cuerpos. Un tipo de iglesias que se halla también en Occidente; recordemos el caso de Germnigny-des-Près. En Constantinopla debió de ser así la célebre basílica Nea (desaparecida), terminada en 880. De ella y de la *Theotókos* del Foro, que sólo conocemos por documentación escrita, derivaron un gran número de iglesias. Entre las conservadas destacan varias transformadas hoy en mezquitas. La Bodrum Djamii (c.920) se alza sobre una iglesia baja. Es de aparejo de ladrillo y tiene una cúpula gallonada apoyada sobre un tambor sostenido por ocho contrafuertes triangulares; en los brazos de la cruz hay bóvedas de cañón, y en los tramos de esquina, bóvedas de arista; tres ábsides exteriormente poligonales, y un nártex al oeste cubierto con bóvedas vaídas.

La Fenari Isa Djamii fue un conjunto de iglesias del antiguo monasterio de Constantino Lips, hoy en ruinas. Sólo se conserva la iglesia septentrional (c.908). Parecida a la Bodrum Djamii, es más compacta que ella por ser el núcleo central más grande en comparación con los tramos envolventes. La cúpula central con pechinas descansa sobre cuatro columnas y la apoyan cuatro bóvedas de cañón en los brazos de la cruz y cuatro compartimentos en los ángulos, cubiertos con bóveda de arista, formando así el cuadrado de base.

La difusión de este tipo de iglesia, de cruz inscrita, más sencillo que los modelos antiguos, se debe en parte a una nueva situación económico-social de la vida monástica. Superada la persecución ico-

noclasta, los monjes, algo distanciados de la iglesia oficial y de la autoridad imperial, quedaron consiguientemente empobrecidos y necesitaron para una digna supervivencia la protección de personajes de gran relevancia económica y social. Muchos monasterios se fueron así convirtiendo en bienes privados, patrimonio de una persona o una familia, generalmente noble, que venía a ser su protector al mismo tiempo que podía disponer de sus rentas y vender las tierras del monasterio, legarlas y transmitirlas. Es natural, por tanto, que en esta época las iglesias monasteriales de Bizancio redujeran drásticamente sus dimensiones, si se comparan con las grandes basílicas imperiales de la era justinianea.

Si estas iglesias no ostentaban ya la grandiosidad de las antiguas basílicas, resplandecían en cambio con una riquísima decoración musivaria, hoy casi completamente perdida. De lo conservado en la gran basílica de Santa Sofía mencionemos la efigie de la Virgen María en la concha del ábside, destacando con su oscuro manto azul, silueteada sobre fondo de oro, asistida por el arcángel Gabriel; ambas figuras son de grave belleza y, según se cree, corresponden al patriarcado de Focio. En las enormes pechinas aún quedan restos de mosaicos representando ángeles; en los tímpanos y muros de las galerías, algunas figuras de profetas y Padres de la Iglesia; en las bóvedas de las galerías, escenas bíblicas de epifanía; en el nártex, sobre la puerta principal, un retrato del emperador León VI, el Sabio, postrado a los pies de Cristo bendiciente, flanqueado por medallones que evocan la escena de la anunciación.

Si de la capital del imperio pasamos a Grecia, hallamos en Santa Sofía de *Salónica* la decoración musivaria que siguió al período iconoclasta: en la cúpula, una ascensión: Cristo en medallón sostenido por ángeles, y en su entorno una teoría de ángeles y apóstoles en actitudes animadas, con la Virgen María en el puesto más digno. La concha del ábside está ocupada por la *Theotókos,* sentada en lujoso trono con el Niño Dios en los brazos. En la misma *Salónica,* la iglesia de la *Panhagia ton Chalkeon* es posterior (1028): tiene planta de cruz inscrita, y aparejo de ladrillo ornamental; su interior está decorado con pintura al fresco desarrollando un programa propio de la liturgia bizantina de la época: la Virgen orante entre ángeles, una teoría de efigies de santos obispos, la comunión de los apóstoles en los muros laterales, la ascensión en la cúpula, y las festividades litúrgicas en las bóvedas y tímpanos.

En *Macedonia* las iglesias de esta época son numerosas y de varios tipos. Abundan las de planta triconque, como la *Panhagia Kubelidiki* y la de San Esteban de *Kastoria.* Su originalidad está en el paramento de sus muros exteriores, de un gracioso efecto de policromía obtenido por el juego de los ladrillos y la utilización de la cerá-

mica, así como por la abundancia de pintura al fresco en el interior. Con todo, también apunta la tendencia de volver al plan basilical. Por ejemplo, Santa Sofía de *Ohrid* es una basílica con cúpula y tribunas. Su mayor interés está en la decoración pictórica, semejante a la de Panhagia de Salónica: la Virgen con el Niño, la comunión de los apóstoles, series de patriarcas y obispos, y evocaciones de las fiestas litúrgicas.

Las dos iglesias del monasterio de Hosios Lukas, cerca de Delfos, muestran estructuras diferentes correspondientes a dos variantes del tipo de cruz inscrita: la *Theotókos* sólo conserva su decoración arquitectónica y algunos frescos; el *Katholikon,* en cambio, merece más atención del historiador por su magnífica arquitectura, de planta octogonal con cúpula sobre trompas, y por su decoración; revestimiento de mármoles en pavimentos y zócalos, y mosaicos en las parte altas: Éstos responden al programa, normalizado en este período, y aquí realizado por artistas traídos probablemente de Constantinopla: el *Pantocrátor* en la cúpula, la *Theotókos* en el ábside, ángeles, escenas bíblicas y fiestas litúrgicas, y figuras de santos, comenzando por el «Beato Lukas» (que no es el evangelista, sino un monje local). Todas esas figuras pueden parecernos algo rígidas, pero sus severos rostros transmiten la intensidad del sentimiento religioso; y la técnica empleada es admirable: oro, azul, carmesí y verde destacan sobre tonalidades graves y neutras.

El mismo tipo octogonal con cúpula lo encontramos en Nea Moni de la isla de *Kíos,* iglesia fundada por Constantino IX Monómaco y decorada entre 1042-1056 por maestros y artesanos traídos de Constantinopla. Sus arquitectos debieron de inspirarse en la iglesia capitalina de los SS. Sergio y Baco. Tiene dos nártex: uno, exterior, coronado por tras cúpulas, y otro interior, desde el cual se entra en la nave cuadrada, de sólo 7,80 m. de lado: un cuadrado de base que se transforma en octógono, mediante nichos en los ángulos. Los muros se articulan de forma tripartita mediante parejas de columnillas octogonales en el piso bajo y de pilastras elegantes en el segundo cuerpo, que forman la base octogonal de las pechinas de la cúpula. Al este, la planta cuadrada se abre a tres ábsides. De su poca decoración musivaria hoy conservada, merecen destacarse los ángeles Miguel y Gabriel y una Virgen orante en los ábsides, las tres Marías ante la cruz y otras evocaciones de las fiestas litúrgicas en las trompas y pechinas.

En *Bulgaria* el zar Samuel emuló a los emperadores bizantinos en el fomento de la arquitectura sagrada. Entre sus iglesias destaca la «iglesia dorada» de la capital Preslav, una rotonda-mausoleo, precedida de un nártex y un atrio con pórtico.

En *Asia Menor* es frecuente, en este período, la preferencia por ...po basilical. Es curioso que las conocidas iglesias rupestres de ...docia imiten la planta y estructura de las basílicas al aire libre, ...ando cúpulas, bóvedas y columnas que sólo pueden tener una función simbólica. En alguna de ellas (Santa Bárbara de Goreme) se observa la huella iconoclasta en su decoración puramente abstracta y geométrica; en otras, en cambio (la *Karanlik Kilise* o «iglesia oscura»), la decoración icónica es copiosa.

En *Armenia* se encuentran varios tipos diferentes de iglesias, predominando las de cruz inscrita. Siendo el país de creencias monofisitas, la decoración pictórica es rara. En *Georgia,* en cambio, donde abunda también la iglesia de planta de cruz inscrita, las pinturas del siglo XI conservadas muestran que se pintaba el Pantocrátor en el ábside, no habiendo sufrido la iconoclasia ni el monofisismo, la iglesia de Georgia se mantuvo fiel a los programas iconográficos de Bizancio.

En *Rusia* fue también normal la arquitectura cristiana de planta de cruz inscrita. Así fue la Dima de Vladimir en *Kiev,* que sirvió de modelo a la Santa Sofía de *Novgorod.* En estas iglesias se empezaron a multiplicar las cúpulas creando el típico estilo verticalista de las iglesias rusas. La decoración de Santa Sofía de *Kiev* da idea de cómo, al final de esta época, el programa iconográfico queda fijado dentro de las normas estrictamente bizantinas.

2. El regreso de los iconos

Al reinstaurarse con carácter definitivo (843) la ortodoxia de Nicea II, los iconos volvieron a reaparecer en las iglesias; ante todo, como decoración y anamnesis, en los ábsides, cúpulas y muros. En cuanto objetos de veneración cultual más directa, hallaron su lugar preferente en el cancel con el que se separaba la zona del santuario en las antiguas basílicas bizantinas, y que ahora se convirtió más propiamente en *iconostasio.*

Los iconos transportables que se han conservado no son muchos; la mayoría provienen aún del monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Su temática se amplía ahora, especialmente con los temas de las doce fiestas litúrgicas, representadas en paneles separados, creando así una tradición que va a llegar hasta hoy en los países de fe ortodoxa.

Iconos profilácticos, como los santos caballeros san Jorge y san Teodoro (cuya devoción pasará a Occidente), que aparecen hollando uno al dragón y el otro a un hereje; un Lavatorio de los pies, que es de la primera mitad del siglo X; un San Felipe de pie; un San Nicolás de medio cuerpo; son efigies del tesoro del monasterio sinaítico que

por su calidad Kurtz Weitzmann destaca en su estudio sobre los iconos de aquel ilustre cenobio, y que se caracterizan por un dibujo preciso y elegante, un fino modelado del rostro, y la armonía de las proporciones y de los colores.

El icono más célebre y de mayores evocaciones históricas es el que aborda (en dos placas pertenecientes a un tríptico) el tema del *mandylium,* la famosa efigie aquiropoieta que fue transportada de Edesa a Constantinopla en 944 y que representa al apóstol Tadeo y al rey Agbar desplegando el legendario velo de la Santa Faz.

3. La miniatura bizantina

El arte del códice representa uno de los capítulos más impresionantes del arte bizantino de esta época. Su testimonio más antiguo es una antología de *Homilías de Gregorio Nacianceno* y otros textos, ejecutado para Basilio I (880-883), que ostenta 46 grandes miniaturas (París, Bibl. Nac. grec. 510), verdadero tesoro tanto por su fastuosidad como por su calidad artística. Por el respeto de las proporciones anatómicas, el modelado de los cuerpos y el dominio en la representación de posturas y movimientos, hacen evidente la fidelidad a modelos helenísticos que, en esa época de renacimiento de la cultura antigua, sin duda tenían a la vista. También del siglo IX, y técnica y estilísticamente emparentado con este códice, es el *Salterio* (París, Bibl. Nac. grec. 139), con escenas de David, Moisés y profetas.

De notable antigüedad son igualmente varias miniaturas que podríamos llamar «anti-iconoclastas», como las del manuscrito *Chludov* (Moscú), en una de cuyas páginas se ve a Juan el Gramático pisoteado por el patriarca Nicéforo que alza un medallón con el busto de Cristo; o el llamado Pantocrátor 61 con representaciones del concilio de 815.

El emperador Constantino VII hizo copiar sistemáticamente numerosos manuscritos antiguos, entre ellos el famoso *Rollo de Josué* (Vaticano), gracioso por el ritmo narrativo que da a las figuras, aunque de pobre cromatismo, pues se trata de dibujos coloreados. De la *Biblia del Patricio León* (también en el Vaticano) sólo se conserva un tomo con 18 miniaturas a toda página, pintadas probablemente por dos artistas, fieles ambos a la herencia estilística clásica. El expresionismo deformante de algunas figuras obliga a datar esta obra ya a mediados del siglo X. En el Vaticano también se conserva una obra notable por la cantidad de su ilustración gráfica. Es el *Menologio de Basilio II,* que modernamente, por el análisis interno, se he fechado casi con absoluta certeza en los años 979-984. Aunque mutilado, contiene nada menos que 436 miniaturas, muy importantes

desde el punto de vista de la iconografía de los santos y episodios de la liturgia bizantina. Colaboraron en él ocho artistas cuyos nombres constan en los márgenes; narran sus historias —dos escenas apaisadas en cada folio— con gran vivacidad. El *Salterio de Basilio II,* en torno al 1020 (Venecia, Bibl. Marciana), sólo tiene dos páginas ilustradas de gran calidad, y un estilo parecido al del *Menologio.*

Notemos, para terminar este capítulo, que la influencia bizantina a partir del siglo x llega a Georgia y Armenia, de donde se han salvado algunas miniaturas de este período que no carecen de cierto color local.

4. Las artes suntuarias

La escultura exenta de gran tamaño en esta época sigue siendo prácticamente nula. En cambio, la producción de pequeños relieves, incluso la conservada, es abundantísima en marfiles, esmaltes, bronces, etc. Los trabajos en marfil conocieron ahora una calidad extraordinaria. Muchos de ellos manifiestan el carácter teocrático del poder civil al presentar a Cristo o a la Virgen coronando al emperador. Así ocurre en el cetro de León VI (Berlín), en el que la Virgen le corona en presencia de un arcángel; o en la placa del Museo de Moscú, en la que Cristo corona a Constantino VII Porfirogeneta, figura venerable con vestimenta cuasisacerdotal; o en la del Louvre, en la que Romanos II y su esposa Eudoxia son coronados por Cristo, alzado en medio de ambos sobre un escabel de basa circular. Por los personajes efigiados sabemos que estos marfiles son del s.x. Y no olvidemos la significativa correspondencia que existe (aquí como en Occidente) entre estas representaciones de sacra coronación de príncipes laicos y el cesaropapismo de la época.

Anterior a ellos, y de notable belleza, es el tríptico del Palacio Venecia en Roma (24 × 14 cm.), que en su parte central presenta una *déesis* (Cristo entre María y Juan el Bautista) y debajo cinco apóstoles. En las alas del tríptico, tanto en el anverso como en el reverso, se han tallado efigies de santos y de mártires del mundo bizantino, todos con leyendas que los identifican. Desde el punto de vista iconográfico, la coincidencia con el célebre tríptico llamado *Harbaville* (24 × 14 cm.) es llamativa. También en esta obra (París, Louvre) se presenta una *déesis* y una serie de santos dispuestos como en el de Roma; pero la variedad vestimental es mayor, y mayor su calidad artística. Quizá haya que datarlo en el s.x. En todo caso, se le estima como de «los más bellos marfiles bizantinos que han llegado hasta nosotros» [8]. De fina-

[8] D. TALBOT RICE, *Kunst aus Byzanz* (München 1959) 64.

les del mismo siglo X es probablemente el tríptico de la Crucifixión del Museo Británico (27 × 16 cm.), que muestra a Cristo crucificado entre la Virgen María y san Juan; encima, los arcángeles Miguel y Gabriel, y en las dos alas, los santos protectores.

Los historiadores especializados en este género de arte eborario distinguen varias escuelas. Una estaría marcada por rasgos propios de un taller imperial; recibe el nombre del *grupo-Romanos* por el emperador Romanos II; a este grupo pertenecería, además del ya citado del Museo del Louvre, la Madonna (26 × 13 cm.) del Museo del Utrecht, el Cristo entronizado de Oxford (Bodl. Libr.), la Asunción de Florencia (Bargello) y varias otros relieves de colecciones de Hamburgo, Nueva York, etc. Otra escuela denominada *grupo pictórico* se caracterizaría por la talla profunda y una tendencia al expresivismo emocional a través de los gestos y movimientos corporales. A él pertenecerían el célebre marfil de los Cuarenta mártires de Sebaste (Berlín), y varias placas dedicadas a la vida de Cristo y de la Virgen, cuyos episodios se describen bajo un baldaquino de dibujo inconfundible: la Entrada de Cristo en Jerusalén (Berlín), el Nacimiento (Louvre) y la Dormición de María. La fineza y extraordinaria calidad de este grupo de marfiles parece demostrar la existencia de otro taller capitalino distinto del de la corte imperial.

Además de los marfiles trabajados con la técnica del relieve, han llegado hasta nosotros varios de carácter exento. En este género de obras destaca una estatuita de la *Theotókos* de 32 cm. (Londres, Vict. Albert Mus.), presentada de una forma nueva y significativa. Este marfil responde al modelo, que ahora se hace corriente, de Virgen orante, de pie, sea en actitud de iniciar la marcha para guiar a peregrinos y caminantes *(Hodigitria)*, sea en posición más recoleta y humana, alzando sus brazos suplicantes a la divinidad; una efigie típica de este período, muy reiterada en mosaicos, miniaturas y marfiles. En ella queda expresada el ansia de la cristiandad oriental de la época por lograr el socorro de la Madre de Dios frente a los peligros que seguían acechando a la estabilidad y la paz del Imperio.

Otro capítulo del arte suntuario de este período bizantino es el de los *esmaltes*. Se cultivó el esmalte tabicado, que, asociado al oro, plata y piedras preciosas, produjo arquetas y relicarios (estaurotecas) de gran valor. La que posee la catedral de Limburg-an-der-Lahn para un fragmento de la Santa Cruz es quizá la más artística de las que se conservan. Se compuso para los co-emperadores Constantino VI y Romanos II (959-963). Otra estauroteca más sencilla (35 × 25 cm.), pero también de gran valor artístico, es la que se guarda en la catedral de Esztergom, con representaciones en esmalte tabicado sobre plata dorada, del emperador Constantino el Grande y santa Elena, y escenas de la Cruz de Cristo.

CAPÍTULO VI

LA ERA ROMÁNICA (1050-1200)

BIBLIOGRAFÍA

BANGO TORVISO, I., *El Arte Románico* (Madrid 1989); CONANT, K. J., *Carolingian and Romanesque Architecture* (Harmonswort 1959); CORMACK, R., *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons* (London 1985); CROZET, R., *L'Art Roman* (París 1963); DEMUS, O., *Byzantine Art and the West* (New York 1970); DURLIAT, M., *L'art roman* (París 1980); FOCILLON, H., *El arte de Occidente. La Edad Románica y Gótica* (Madrid 1988); GOLDSCHMIDT, A.-WEITZMANN, K., *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts,* 2 vols. (Berlín 1930-1934); GRABAR, A., *La peinture byzantine* (Ed. Skira, 1953); GRABAR, A.-NORDENFALK, C., *La peinture romane du XI^ème au XIII^eme siècle* (Ginebra 1958); GUDIOL RICART, J.-GAYA NUÑO, J. A., «Arquitectura y escultura románicas», en *Ars Hispaniae* IV (Madrid 1948); HELIOT, P., «L'art roman», en *Histoire de l'art* II (La Pléyade, París 1966) 409-522; KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (Madrid 1984); KUBACH, E.-BLOCH, P., *L'art roman* (París 1966); LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient* (Louvain-la-Neuve 1987); MALE, E., *L'art religieux du XII^eme siècle en France* (París 1922); MANGO, C., *Arquitectura bizantina* (Madrid 1975); OURSEL, R., *El mundo románico* (Madrid 1983); PAPAIONNOU, K., *Pintura bizantina y rusa* (Madrid 1960); PERNOUS, R. y M., *Sources de l'art roman* (París 1980); SCHWARZENSKI, H., *Monuments of Romanesque Art* (Chicago 1954); SPENCER COOK, W. W.-GUDIOL RICART, J., «Pintura e imaginería románicas», en *Ars Hispaniae* V (Madrid 1950); TALBOT RICE, D. y T., *Icons and their Dating. A comprensive Study of their Chronology and Provenance* (London 1974); TIMMERS, J., *Petit Atlas de l'art roman* (París 1965); TOMAN, Rolf, y otros, *El Románico* (Barcelona 1996); VAN DER MEER, F., *Maiestas Domini* (Roma 1938); WEITZMANN, K., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (London 1971).

INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XI, mientras en la Europa occidental se opera un gran cambio cultural, el Oriente bizantino presenta más bien un aspecto de continuidad. Lo que llamamos «era románica» puede concebirse como una gran síntesis de muchos factores culturales (entre ellos, los bizantinos) cuya conjugación estaba madurando en las décadas anteriores.

En Europa es el momento en que se forman las lenguas romances, proporcionando medios suficientes para la expresión literaria. La cultura románica es un nuevo modo de conocerse el hombre a sí mismo, de mirar la naturaleza, de concebir la divinidad, de sentir la historia, el presente y el futuro de la humanidad, de imaginar el tiempo y el espacio. En el siglo XII se produce un renacimiento de la cultura clásica humanista. Se le ha llamado el «protorrenacimiento» por producirse entonces, en las elites de la sociedad, un culto entusiasta a las letras antiguas, y por fundarse algunas escuelas episcopales, en las que se enseñaba una especie de filosofía platónica cristianizada; centros de educación de los *clercs* que serán el núcleo de las futuras universidades.

En el terreno de la creación artística se hace aún más evidente esta síntesis de elementos de diverso origen. Se incorpora a la técnica en piedra la decoración monumental, y nace así la gran escultura cristiana de Occidente. En épocas precedentes se decoraban los interiores mediante el revestimiento de los muros con mármoles, mosaicos o pinturas. Ahora se va a lograr la síntesis de lo constructivo con lo decorativo. Y aunque muchas de las superficies lapídeas románicas debieron de estar enlucidas y pintadas en sus orígenes, la belleza de la estructura se bastaba por sí misma, como lo demuestra el hecho de que en épocas posteriores se prefirió dejar al desnudo el aparejo de piedra.

El milagro del arte románico se produjo merced a la convergencia de varios condicionamientos de orden político, económico-social y religioso. A principios del siglo XI, en lugar del «fin del mundo» anunciado por pesimistas vaticinios populares, lo que se produjo fue un repliegue por parte de los enemigos exteriores: los normandos pactaron con los francos; los húngaros se convirtieron al cristianismo; los musulmanes iban siendo derrotados y expulsados de aquellas posiciones que les permitían infestar las cristiandades de la cuenca mediterránea. Dos grandes entidades políticas se fueron constituyendo y robusteciendo en el centro de Europa: el reino de Francia y el Sacro Imperio Romano-Germánico. Desde el punto de vista económico-social, en el seno de una sociedad feudal y monástica estaba surgiendo una civilización urbana y mercantil. Y en el campo religioso, al frente de los monasterios y sedes episcopales aparecieron hombres de extraordinaria talla moral, de notable capacidad política y civilizadora, e instituciones que, como la Orden exenta de Cluny, alcanzaron un espectacular desarrollo, y con sus centenares de filiales prioratos esparcidos por Europa encabezaron un extraordinario movimiento cultural y artístico.

La Orden de Cluny, fomentando las peregrinaciones a Roma, a San Miguel de Monte Gargano y a Santiago de Compostela, facilitó

la difusión de un estilo de poesía, de arte y de pensamiento. Fue Cluny el aglutinante y foco difusor de un estilo en el que se funden tradiciones regionales y locales del continente europeo (romanas y franco-germánicas) con las aportaciones del arte oriental y bizantino y del arte insular. Como ha escrito C. Nordenfalk, «por primera vez se logra un arte internacional; a su lado, todos los estilos precedentes parecen dialectos» [1].

1. LA ARQUITECTURA ROMÁNICA

1. Caracteres generales

Casi toda la arquitectura de la era románica que se ha conservado hasta hoy se reduce a templos y monasterios. Ateniéndonos al edificio de culto, el tipo de iglesia románica es normalmente de planta de cruz latina, de tres o cinco naves, ábside semicircular y transepto. Es menos frecuente la planta circular. La torre-campanario se incorpora ahora al edificio; casi siempre en la fachada; a veces, en los lados o en el crucero. La cubierta románica es de piedra. Nació al tener que hallarse una alternativa a la armadura de madera, fácil presa de incendios. Había empezado a aplicarse durante el período prerrománico en criptas, oratorios, naves laterales estrechas y pequeños ábsides. Acabó ahora adaptándose a la nave central y a todo el edificio, provocando un problema de articulación de espacios y de cargas cuya resolución constituye precisamente el mérito principal de los maestros románicos.

En el curso del siglo XI, a partir de 1060, fueron apareciendo los diversos sistemas de cubrición de piedra: la bóveda de medio cañón, la de arcos fajones, la de arista, y finalmente la de crucería, cuya lógica dará paso a un estilo nuevo: el Gótico. Variantes de estos tipos de cubierta son el sistema de *bóvedas apoyadas entre sí* y el de *bóvedas esféricas o semiesféricas.*

En cuanto a los elementos sustentantes, los constructores románicos utilizan soportes de varios tipos: *columnas,* que normalmente ya no son reutilizadas, pero sí imitaciones de modelos antiguos, cilíndricas, y con basas y capiteles decorados; *pilastras,* casi siempre cruciformes, de planta variada correspondiendo al número de baquetones de las cubiertas; y *contrafuertes externos,* estribos que con su resalte, su verticalidad y su paralelismo decoran las fachadas laterales. La decoración, incorporada, como hemos dicho, a la arquitectura misma, se aplica preferentemente a las portadas, los capiteles, las

[1] *Le Haut Moyen Âge,* p.159

cornisas y los aleros. Esta plástica ornamental en los tímpanos suele ser figurativa; en los capiteles y en los modillones de las cornisas. Además de icónica, suele tomar más frecuentemente elementos geométricos, vegetales o animales. Las superficies interiores del templo románico, particularmente los ábsides, ofrecen ancho campo a la ornamentación pictórica, que suele inspirarse en la Biblia y en la tradición cristiana.

2. Nacimiento de la arquitectura románica

Hasta principios del siglo XX era común la creencia de que la arquitectura románica había nacido en Francia. Y conforme a las preferencias de cada uno, se apuntaba a regiones concretas: el Languedoc, la Auvernia o la Borgoña. Según esta opinión, las formas nacionales que hemos descrito antes como prerrománicas —asturiana, mozárabe, lombarda, etc.— se ven superadas por un patrón europeo que, como la liturgia y la escritura, tiene su prototipo impulsor y unificador en Francia, concretamente en la abadía de Cluny.

Esta tesis fue atacada desde distintas posiciones. Por un lado, el descubrimiento progresivo de la arquitectura oriental (Siria, Persia) llevó a algunos investigadores (M. Gómez Moreno, E. Lambert) a destacar el papel jugado por el arte hispano-árabe. Pero esta pretensión fue invalidada por la crítica observación de que los musulmanes se distinguieron como innovadores en la ornamentación, pero no en estructuras constructivas. Por otra parte, la atención prestada a la escultura románica y a su propagación por las rutas de peregrinación a Compostela indujo a algunos historiadores a sostener la prioridad de lo hispánico [2]. La tesis del historiador Puig i Cadafalch sobre el *Primer arte románico* —una serie de soluciones arquitectónicas cada vez más perfectas que van desde Santa María de Amer (949) hasta Santa María de Ripoll (1032)— revolvió el debate y planteó un nuevo aspecto: la importancia capital de los *magistri comacini,* constructores itinerantes procedentes de Lombardía. Con el tiempo se ha ido imponiendo la tesis de Kenneth John Conant, el gran investigador de las iglesias de Compostela y Cluny III, de que la arquitectura denominada «primer arte románico» tiene su cuna en Lombardía, y que fueron aquellos maestros los que la exportaron, si bien es verdad que «el Primer Arte Románico» está mejor representado en Cataluña que en ninguna otra parte y que la forma clásica y más

[2] A. LOPEZ FERREIRO, *Historia de la Sta A M Iglesia de Santiago de Compostela* III (1900) 113-120

perfecta de la arquitectura románica se logró en la Borgoña, especialmente en la abacial de Cluny en su tercera versión (Cluny III).

3. La regionalización románica

El hecho de que el románico se difundiera como un lenguaje artístico y un estilo común en toda la cristiandad europea (incluso en lugares muy distantes entre sí) no implica que no presentara características locales propias de algunas regiones.

A) *Francia*

Siendo el país donde el nuevo estilo se aclimató y donde alcanzó su madurez clásica antes que en otras regiones, Francia es también donde aparecen variantes que responden a imperativos funcionales o a preferencias provocadas por condiciones geográficas, climáticas o de simple sensibilidad socio-religiosa.

El tipo de iglesias más común es el de tres naves sin tribunas, de altura desigual, lo cual permite iluminar profusamente el interior mediante los ventanales de la nave central, como ocurre en Vézelay. Las bóvedas de esta iglesia de peregrinación son de arista, en contraste con las de la gran iglesia-madre de *Cluny III,* obra monumental del abad Hugo el Grande (1088-1121), cuyas bóvedas eran de cañón seguido, y cubrían cinco naves con triforio y dos transeptos, a escala gigantesca (140 m. de longitud y 36 de altura). Disponía de cinco capillas en el ábside semicircular, y cuatro (dos por cada lado) en la parte oriental de cada transepto. A ese grandioso conjunto se le añadió más tarde un nártex de cinco tramos y triple nave. Cerca de sus ruinas ha quedado en pie una iglesia filial, su «modelo reducido», la sugestiva abacial de Paray-le-Monial. La de St. Philibert de Tournus sigue el mismo modelo, pero con la originalidad de que los tramos de su bóveda de cañón se disponen perpendicularmente al eje de la iglesia. De Borgoña llegan influencias a la región del Loira, y en Fleury se alza la bella abacial de St. Benoit-sur-Loire, con su colosal porche (c.1004) y su elevada nave cuya construcción duraría casi todo el siglo XII. En la región del Poitou se prefieren iglesias de naves iguales, iluminadas desde los vanos de las naves laterales y con gran riqueza escultórica en las fachadas, como en Poitiers: Notre-Dame-la-Grande. La Provenza posee también su característico románico: templos de planos simples y masas cúbicas, sin deambulatorio, a veces sin transepto, y decoradas con figuras inspiradas en la tradición romana: un ejemplo digno de mención es St. Trophime, en *Arles.*

Un segundo tipo de iglesia románica en Francia es el de las iglesias *con tribunas,* que, en general, coinciden con las llamadas «iglesias de peregrinación» y convergen en las rutas de Compostela. La de Puy-en-Velay es oscura y misteriosa; tiene cinco cúpulas y su decoración es de inspiración árabe. En el Languedoc tenemos la catedral St. Sernin en Toulouse, de larga y alta bóveda de arcos fajones, edificio de cinco naves, quizá el más vasto de los románicos conservados, con un exterior imponente por su torre de siete pisos. En el Aveyron, es notable y de diseño singular la de Ste. Foy de Conques. Tienen tribunas también algunas iglesias de Normandía y de Auvernia; en esta región no suele faltar la girola con absidiolos y cúpula sobre el transepto.

Recordemos finalmente un tercer tipo de iglesias cubiertas con *sucesión de varias cúpulas.* No suelen tener naves laterales y las cúpulas se apoyan sobre pechinas al estilo de las iglesias bizantinas de esta época. Se las encuentra en el Quercy: catedral de Cahors, la abacial de Souillac, etc.; en el Augoumois, la catedral St. Pierre de Angulema; en la región de Périgord son notables las de St. Étienne y la de St. Front de Périgueux; construida ésta sobre planta de cruz griega después de la primera cruzada, puede suponerse que fue imitación de modelos bizantinos. Es también hermosa la abacial de Fontevraud con cuatro cúpulas.

B) *Inglaterra*

Desde la segunda mitad del siglo XI, Gran Bretaña, invadida y conquistada por el duque de Normandía (1066), es una prolongación del románico normando. En ella se ven iglesias con naves muy altas y largas; transeptos muy acusados coronados por un cimborrio cuadrado. Todo hace pensar que durante mucho tiempo la nave central estuvo cubierta de madera: así las catedrales de Winchester (1079), Worcester (1084), Norwich (1096), etc. Por contrapartida, en Durham la bóveda ojival aparece muy pronto (c.1130). Las formas cúbicas con altas torres les dan un aspecto de «catedrales entre castillo e iglesia». Su decoración resulta monótona y estereotipada, con formas geométricas, rectilíneas y ausencia de escultura.

C) *Germania*

Las más notables iglesias románicas se hallan en la región renana, y suelen ser reconstrucciones de edificios anteriores. Se distinguen por la belleza de sus volúmenes y la amplitud de sus programas, no tanto por las soluciones constructivas; por el doble ábside, heredado de la época carolingia; por las torres cilíndricas pareadas

(en la cabecera y en los pies); por la bóveda de arista en las naves, por la decoración lombarda (arcos ciegos y bandas verticales), y por las galerías en las partes superiores. Así en la catedral de Espira, renovada entre 1085 y 1120, que sirvió de modelo a otras: Maguncia, Worms, y las abaciales de María Laach, Murbach, Heisterbach, etcétera. En la región más occidental se hace patente una influencia francesa: Colonia, Neuss, Maastricht, etc.

D) *España*

El románico ibérico se caracteriza por cierta tendencia a la pesadez y a soluciones elementales, por la sencillez de su decoración, por el predominio de las bóvedas de cañón seguido, y por cierto orientalismo que se desprende del llamado «románico de ladrillo».

En la región *catalana* es donde madruga, ya en el siglo X, lo que Puig i Cadafalch llamó el «primer arte románico»: en San Pedro de las Puellas y en Santa María de Amer. Luego se advierte la influencia lombarda: San Pedro de Roda y Santa María de Rosas, destacándose entre todas la obra realizada por el abad Oliva en Ripoll sobre una iglesia anterior: magnífico exponente del románico maduro con sus dos torres, sus cinco naves, su gran transepto y su impresionante cabecera de siete ábsides. En el siglo XII persiste la influencia lombarda, con sus características arquerías y bandas en el aparejo exterior: en Cuxá, en Tahull, en la catedral de Urgel, etc. Un románico de transición se observa en las catedrales de Lérida y Tarragona, donde apunta ya la bóveda de crucería.

En el románico navarro-aragonés se advierte la influencia francesa que llega por las vías compostelanas: de entre una numerosa serie de pequeños templos que balizan la ruta gallega destacan varias obras notables: la catedral de Jaca, de tres naves y con bóveda semiesférica de arcos cruzados; la abacial de Leyre, donde, sobre una cripta prerrománica, se alzó una cabecera de tres ábsides; Santa María la Real de Sangüesa, y varias otras en Estella, Puente la Reina, Eunate, Torres del Río, etc.: en casi todas ellas se perciben influjos árabes.

También en la región castellano-leonesa es clara la influencia centroeuropea. No hay que olvidar que Alfonso VI entregó numerosas iglesias de Castilla a la Orden cluniacense. Una de las más bellas etapas del Camino es la basílica, excesivamente restaurada, de San Martín de Frómista, con sus dos torres flanqueando la entrada y su alto cimborrio. Al panteón real de León se le añadió en el siglo XII el nuevo templo de San Isidoro, de tres naves, la central cubierta con bóveda de cañón y las laterales de arista. Pero la obra maestra con la que culmina el Camino es Santiago de Compostela, de tres naves

atravesadas por un largo crucero, también de tres naves, girola y capillas radiales; iglesia que debió de inspirar otras a menor escala: Lugo, Orense, Coimbra, Lisboa, Ávila (San Vicente). En la zona segoviana las iglesias románicas se caracterizan por sus pórticos en los lados meridional y occidental. En la región de León, dos bellas realizaciones, las catedrales de Zamora y Salamanca, ostentan elementos moriscos y bizantinos que parecen frenar al románico europeo.

Finalmente, la mayoría de las iglesias de la región portuguesa quedaron desfiguradas por estilos posteriores; algunas sufrieron mucho por terremotos. Una de sus características es la insistencia en la forma rectangular de la capilla mayor.

E) *Italia*

En la península itálica, batida durante siglos por tan diversas invasiones políticas, la arquitectura románica denota influencias distintas: la clásica o romana, la bizantina, la lombarda y, finalmente, la francogermánica. Aceptada la cubierta de piedra, mantiene el nuevo sistema arquitectónico, pero mostrando variedades regionales, especialmente en la decoración, y resistiendo luego a la invasión del gótico.

En la Lombardía, el «primer arte románico» nace, se desarrolla y enseguida difunde fuera de Italia (hacia la Renania, este y sur de Francia y Cataluña) su típico sistema decorativo: arcos ciegos de escaso relieve en las cornisas; arquerías que recorren la parte alta de los muros exteriores, en ábsides, crucero, cimborrio y fachada principal, creando balcones *(loggias);* fajas poco resaltadas que recorren verticalmente el muro («bandas lombardas»), pórticos resaltados sobre columnas que descansan en animales o atlantes.

San Ambrosio de Milán, San Michele de Pavía y San Fedele de Como, con variantes entre sí, pueden considerarse como tipos de iglesias lombardas con tribunas. De tres naves también y con tribunas son las catedrales de Novara, de Piacenza y de Parma.

En la región de la Emilia, la catedral de Módena es el modelo a imitar, como fue San Ambrosio en la región lombarda. Su rasgo más notable es que su exterior muestra el alzado tripartito del interior (triforio incluido). La tradición clásica del plan central sobrevivió en la enorme rotonda de la catedral de Brescia, y en los baptisterios de Cremona (1167) y Parma (1196). En la región veneciana, sin olvidar el peso evidente de la tradición paleocristiana (Ravena, Aquileia, Parenzo), la catedral San Marcos juega un papel determinante como intermediario entre el Oriente bizantino y el Occidente románico.

En la Italia central y pontificia, donde necesariamente pesaba mucho la tradición, se tiende hacia volúmenes muy simples, sepa-

rando los baptisterios y «campaniles»; se trabajan más las superficies que las masas, decorando aquéllas con mosaicos o piedra policroma. Las más nobles obras románicas de Florencia son el baptisterio y la basílica San Miniato. La catedral de Pisa es también fiel a la antigua tradición y busca su «carácter» en su decoración, tapizando muros con arquerías y galerías superpuestas.

El románico del sur de Italia es quizá el que muestra mayor variedad de herencias, habiendo sido habitada por lombardos, bizantinos y musulmanes. En Campania predomina el estilo lombardo. La basílica, con cubierta de armadura, lleva normalmente en su centro una torre poligonal que encierra una cúpula ojival. Así la abacial de Montecassino y las catedrales de Bari, Trani, Bitonto, etc. Por excepción, la de Caserta Vecchia está abovedada. En Sicilia, es frecuente la cubierta de armadura tapizada de mosaicos: Cefalù, Palermo, Monreale. La influencia bizantina y normanda se conjuga con la musulmana.

2. LA ICONOGRAFÍA ROMÁNICA

Superados los recelos que contra las imágenes, y especialmente contra su culto, había mostrado el Oriente bizantino durante la iconoclasia y también el Occidente franco-germánico durante la época carolingia y otoniana, en el siglo XI se fue buscando y finalmente se logró una síntesis en la que el icono, en todas sus dimensiones de materia y forma, de contenido y de marco espacial, quedó perfectamente integrado. Fue una síntesis entre su carácter esencial de imagen sagrada y su función de decoración arquitectónica.

Los creadores de la imaginería románica se inspiraron en fuentes diversas. Desde luego, en la Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento; en los relatos evangélicos, tanto canónicos como apócrifos. A veces los temas y sus detalles figurativos provienen casi subterráneamente de fuentes muy primitivas. La imagen tan reiterativa en el arte románico de la Majestad de Cristo rodeado por el Tetramorfos, que parece inspirarse directamente en el capítulo IV del Apocalipsis, tiene fuentes más lejanas y, a través de la visión de Ezequiel, enlaza probablemente con esquemas mesopotámicos.

La temática más importante en esta época es principalmente cristológica. Cristo es presentado ante todo en majestad, y como Pantocrátor en las regiones bizantinas. Toda la cristiandad, tanto en Oriente como en Occidente, vive una fe ardiente en la divinidad de Jesús, una fe encendida por la reacción, prolongada durante varios siglos, contra las herejías cristológicas: primero contra el arrianismo y luego contra el adopcionismo. Ésta es la significación que hay que dar

al Pantocrátor que, con sus enormes dimensiones, llena con su sola figura los ábsides bizantinos: Dafni, Monreale, Cefalù, etc.; y éste es el sentido histórico que tiene el Señor del Apocalipsis efigiado tantas veces en tímpanos, ábsides y frontales del románico de Occidente.

Pero el alma del pueblo menudo, cuya fe en la Majestad divina de Cristo queda así robustecida por la catequesis iconográfica, en su situación menesterosa de miseria y sufrimiento necesita también ser sostenida por ejemplos heroicos de fidelidad a esa fe, sobre todo en una época en que ya no abundaban esos modelos de heroísmo en la institución monástica que, a la espera de la reforma cisterciense, había perdido sus fervores primitivos. Los líderes eclesiales se dieron cuenta de que, junto a la divina Majestad de Cristo, debía también ofrecerse a los ojos del pueblo el ejemplo heroico y consolador de su sobrehumana paciencia. Fue así como surgieron en la era románica las representaciones de Cristo crucificado. Era un Cristo en humillación, junto al Cristo en majestad: un Cristo inmolado y muerto por obediencia al Padre y por amor a los hombres.

En la cristiandad occidental es también frecuente presentar a Cristo como el Juez escatológico, separando buenos y malos. Han sido terroríficos para los cristianos de Europa los siglos precedentes. El temor ante la inminencia del fin del mundo ha invadido todas las conciencias. «Se vive desde la muerte». Es obvio que la trágica agonía de los impíos, viciosos y pecadores se exhiba en las jambas de las iglesias, y que el instante decisivo del último Juicio ocupe el puesto central en los pórticos de las iglesias abaciales.

La actualidad de las peregrinaciones, con las que se pueden redimir los pecados cometidos, y el pensamiento obsesivo por recuperar, mediante las Cruzadas contra los profanadores musulmanes, los Santos Lugares donde Jesús realizó nuestra redención, inspira también una nueva manera de representar a Cristo: en el momento previo a su Ascensión y en Pentecostés, Cristo envió a sus apóstoles inermes a la conquista espiritual de la humanidad dispersa por todo el orbe. Ahora la Iglesia deberá ser secundada por las armas de los caballeros cristianos. Y esta idea inspira no sólo la representación de Cristo comunicando su Espíritu a los apóstoles, sino también todas las escenas de combate entre hombres o entre bestias y monstruos, símbolos de la lucha permanente que el cristiano debe librar contra las fuerzas del mal.

Junto a la figura de Cristo aparecen los temas hagiográficos, preferentemente la Virgen María. Este es el siglo XII en el que se inicia la época del «amor cortesano»; se avanza hacia un feminismo que ennoblece a la mujer, a la que cantan trovadores y poetas. En ese mundo, la Virgen María, reconocida teológicamente como verdadera Madre de Dios *(Sedes Sapientiae),* va a tener iconográficamente una

progresiva exaltación que durará siglos y culminará en la majestad de María.

El arte de estos siglos mantiene y desarrolla la tradición de culto a las reliquias de los santos y la devoción a su memoria. Entre los santos exaltados por la iconografía románica destacan los apóstoles y algunos ilustres mártires de la Iglesia primitiva que ahora se convierten en patronos locales. Hay también representaciones de lo que se ha llamado la psicomaquia —la lucha moral contra el pecado— con figuras alegóricas de vicios y virtudes. También se hallan temas históricos, más o menos recientes, como las Cruzadas, cuyo sentido acabamos de señalar; y otros asuntos profanos a los que es posible hallar una significación simbólica: calendarios, bestiarios, mapas geográficos, canciones épicas y fábulas, de carácter moral o satírico. El arte románico escribía en la piedra su enciclopedia del saber humano occidental.

No se puede hablar de la iconografía románica sin referirse a la mentalidad simbolizadora que penetraba el pensamiento y el quehacer de los líderes de aquella época y del pueblo cristiano en general. Para ser exactos deberíamos distinguir entre lo que es un código de signos propios del hombre románico y un universo de símbolos en el que vivía inmerso. En el primer aspecto, el hombre románico fue creando, mediante un sistema de metáforas y metonimias, una gramática de signos de los que se servía para situar su narración en las coordenadas de espacio y de tiempo, o para expresar los movimientos psíquicos y espirituales: pensamientos, afectos, deseos y pasiones. Todo un mundo moral y espiritual se expresaba mediante un código convencional de posiciones y gestos del cuerpo humano y de cada uno de sus miembros [3].

Pero, además de esa semiótica específica, existía un universo de símbolos con los que construía su lenguaje la sociedad cristiana de aquel tiempo. En los seres del mundo visible, y consecuentemente en su representación icónica, con una espontaneidad ajena a nuestra mentalidad actual, aquellos hombres y mujeres de los siglos X-XII veían de alguna manera seres que, aunque invisibles, poseían para ellos mayor realidad que los objetos materiales cuyas figuras utilizaban.

Comenzando por los simples signos y esquemas geométricos —el círculo, el triángulo, la cruz, etc.— y siguiendo por los seres de la naturaleza o de la historia, todo para el hombre románico irradiaba significaciones que hoy escapan a nuestra experiencia perceptiva. Para los románicos los *personajes* del antiguo Israel eran tipos e imágenes de los del Nuevo Testamento. Leyendo algunas obras de

[3] F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, 2 vols. (París 1989).

escritores eclesiásticos medievales [4] se comprende la absoluta falta de interés que debían tener aquellos artistas en presentar a los antiguos patriarcas y profetas con rasgos individualizadores: todos eran figuras de Jesús, todos debían simbolizar a Cristo, como centro de la historia. Suger fue el gran promotor de figuras de la Antigua Ley en los pórticos de su abadía de Saint-Denis, una obra escultórica hoy perdida, pero que debió de influir en las estatuas de Chartres, Etampes, St. Loup-de-Naud, etc.

Los *animales,* a los que se atribuían determinadas costumbres, más o menos fantásticas, se convertían en recursos para significar relaciones con el mundo moral. Las *piedras,* por sus conocidas propiedades físicas, eran también símbolos de virtudes o propiedades morales. El *espacio* físico no tenía importancia para el artista románico sino como escenario convencional en el que se libraba la verdadera vida, la del espíritu. También para la representación del *tiempo* le bastaba emplear signos que evocasen la condición efímera del tiempo presente. El tiempo cósmico se representaba mediante los signos del zodíaco, y los símbolos de las estaciones y de los trabajos del hombre, en los sucesivos meses del año. El artista románico simultanea los sucesos ocurridos en tiempos diversos si tales sucesos están ligados por razones de orden moral o espiritual, como puede ser la culpa y su castigo, la virtud y su premio. Se trata de un *principio de yuxtaposición* según el cual, por ejemplo, la figura de Cristo, humillado en su pasión y muerte, debe conectarse con evocaciones de triunfo.

Por otra parte, según se avanza en el siglo XII la mentalidad simbolizadora se enriquece con un nuevo sistema de enseñanza. En la clase de los *clercs* (los hombres cultos destinados a la «clerecía») se instaura una nueva pedagogía que atiende más a los contenidos que a los esquemas puramente formales en que se hallaba anquilosada la ciencia de los «siglos oscuros». La cultura va dejando de ser exclusivamente monástica y se hace más diocesana y secular. Van naciendo escuelas episcopales que son el núcleo inicial de las futuras universidades. Se empieza a evitar el formalismo de categorías artificiales [5] y se busca una formación más científica y filosófica. Esa

[4] Obras fundamentales para interpretar la iconografía románica son las *Allegoriae in quaedam Scripturae Sacrae* y el *De ortu et obitu Patrum* de ISIDORO DE SEVILLA, la *Glosa Ordinaria* de WALAFRIDO ESTRABÓN, el *Speculum Ecclesiae* de HONORIO DE AUTÚN, la *Historia Ecclesiastica* de PETRUS COMESTOR, y el *Speculum Historiale* de VICENTE DE BEAUVAIS.

[5] En cuanto a los programas, aunque se seguía el sistema del *trivium* y el *quadrivium* de siglos anteriores, el *Didascalium* de HUGO DE SAN VICTOR, el *Eptateucum* de THIERRY DE CHARTRES, y el *Metalogicum* de JUAN DE SALISBURY demuestran que se evitaba el formalismo de las categorías artificiales, que se buscaba una formación cada vez más científica, filosófica y especializada.

enseñanza tiende a la especialización. Las escuelas de París se distinguieron por los estudios teológicos. Bolonia empezó a adquirir fama por sus maestros en Derecho; Salerno y Montpellier, por los de Medicina; Toledo, por sus traductores del árabe (lengua a la que se habían vertido las obras de los filósofos griegos), etc. En la segunda mitad del siglo XII se alcanzó una renovación intelectual tan notable que ha merecido de los historiadores el calificativo de «revolución en el arte de pensar» y de un verdadero «Renacimiento» en el sentido que luego se dio a la época humanista clásica.

Se comprende así que esta renovación de los métodos y los contenidos de la cultura enseñada en las escuelas se conjugara con una tendencia a sentir y valorar la calidad estética de las obras de arte, y se fuera además introduciendo una dimensión nueva que nos obliga a hablar del *realismo* románico. Sin perder nada de su intención y capacidad simbolizadora, el arte cristiano empezó a mostrar una cierta aproximación a la realidad sensible y un respeto a las formas naturales que hoy nos encanta y llega incluso a asombrarnos ante algunos relieves escultóricos de Vézelay, de Moissac y de Autún, lo mismo que ante algunas pinturas de la cripta de San Isidoro de León.

3. LA ESCULTURA ROMÁNICA

1. **Un origen problemático**

La escultura románica nació cuando, superada la desconfianza que inspiraba la plástica de bulto redondo en la sensibilidad tradicional cristiana y surgiendo, en cambio, una reacción admirativa ante las maravillas de la estatuaria antigua y clásica que se iba descubriendo y conociendo cada vez más, se inició una nueva manera de ver y de dar forma a los acontecimientos y personajes de la historia sagrada. También en este terreno se puede hablar de un arte de síntesis: síntesis entre el realismo mediterráneo y la abstracción oriental, entre la imagen imitativa y el símbolo expresivo, entre el gusto por la belleza de la forma natural *(formositas)* y la preferencia germánica por la calidad de la materia y el esplendor del ornamento *(venustas)*.

En esta síntesis intervinieron, por una parte, factores de orden cultural diverso: la sensibilidad de los pueblos germánicos, siempre tendentes a magnificar la ornamentación; el humanismo cristiano y el dogma de la Encarnación, que volvió a ejercer su natural influjo a través de una tradición cristiana ahora recuperada; las importaciones del arte bizantino y oriental; el arte islámico, que, en ciertas regiones como la península ibérica, atravesaba unas fronteras siempre fluc-

tuantes; la estética insular de origen celta, que se iba conociendo y difundiendo mediante la itinerancia constante de los monjes. Otros factores fueron de carácter más *técnico,* como fue el dominio adquirido en trabajos plásticos menores: en *relicarios* de marfil, en *miniaturas* de códices que ofrecieron modelos para su trasposición a la piedra, en *orfebrería* litúrgica que, en forma de frontales y altares portátiles, habían conservado la vieja tradición de los sarcófagos.

El lugar de nacimiento de una escultura que merezca el nombre de escultura románica fue también materia de debate para los historiadores. ¿Nació en España o en Francia? ¿Fueron pioneros los talleres de Compostela y Silos o los de Borgoña y Languedoc? Se reconoció el papel determinante que jugaron las rutas de peregrinación; pero ¿en qué dirección? Finalmente se habló de «corrientes paralelas». El nacimiento de la escultura románica pudo ser simultáneo en Francia y en la península: con modelos comunes, circunstancias idénticas, igual tradición e influencias mutuas.

2. El estilo de la escultura románica

Los rasgos estilísticos de esta nueva escultura, tanto en la monumental aplicada como en la estatuaria exenta, pueden describirse así:

a) *Linealismo:* Es inmediatamente perceptible el predominio de los perfiles y de dibujos lineales operados sobre la piedra por el buril del artífice, frecuentemente sin atención a la anatomía; y perfectamente comprensible si se acepta la opinión de que la escultura románica nace como trasposición en piedra de las iluminaciones de los códices y de los dibujos realizados en los objetos (marfiles, esmaltes, metales) de las artes suntuarias.

b) *Irrealismo simbólico:* La realidad física o meramente psíquica interesa poco. Lo que manda es la idea dogmática: lo que se sabe por la fe y lo que se ama. Pero ese irrealismo no se busca por sí mismo, sino como medio para mejor plegarse al criterio de una función simbólica.

c) *Adaptación al marco arquitectónico:* El artista románico siente una especie de *horror vacui* y amuebla de formas significativas todo el espacio de que puede disponer, sin más límites que los que le ofrece la arquitectura misma.

d) *Ornamentación:* La belleza de la escultura románica no nace de la imitación de la forma bella natural, sino de un fino sentido de la belleza plástica y de la forma decorativa. El resultado es una síntesis, estéticamente agradable, de naturaleza y geometría.

3. Regiones de la escultura románica

A) *Francia*

Deben distinguirse varias escuelas:

Fue sin duda *Borgoña,* y en ella la gran abacial de *Cluny,* el gran foco irradiante de la escultura románica, ya en las últimas décadas del siglo XI. Desgraciadamente, de la escultura de Cluny sólo han quedado unos cuantos capiteles de carácter simbólico, esculpidos con gracia exquisita. Igualmente, de la mutilada iglesia de Saint-Andoche de Saulieu han quedado sólo cinco capiteles bíblicos, exponentes de la belleza formal y densidad expresiva del románico. Lo más impresionante que ha dejado el románico borgoñón es, sin duda, el tímpano central del nártex de Vézelay (1120-1130) mostrando a Cristo comunicando su Espíritu a los apóstoles enviados a la evangelización del mundo. En la iglesia de San Lázaro de Autún es el tema de Cristo Juez el que domina sobre un conjunto de figuras labradas con un característico expresionismo y firmado por Gislebertus.

La escuela del Languedoc es la que se relaciona más originariamente con el románico hispánico. De San Pedro de Moissac, en cuyo claustro se conservan algunos notables capiteles y pilares esculpidos, lo grandioso es el tímpano de su puerta principal (1110-1115), dedicado al Señor del Apocalipsis, y que reproduce, según E. Mâle, la miniatura de un códice del Beato de Liébana. Quizá algo posteriores (c.1125) son los impresionantes relieves de las jambas; así como los de su pilar parteluz con efigies de los profetas. La considerada como de Jeremías es de lo más impresionante y perfecto que ha creado el arte románico. Del mismo taller debieron de salir las esculturas de Souillac (en el Quercy). De excelente calidad plástica, caracterizadas por su modelado más aplanado y probablemente anteriores a los relieves de Moissac y Souillac son las figuras (Cristo Pantocrátor, ángeles, apóstoles, etc.) de St. Sernin de Toulouse, hoy incrustadas en el muro de la girola. El tímpano de la puerta Mégieville (crucero sur) presenta la escena de la ascensión. Otras esbeltas esculturas de la sala capitular, algunas con su característica postura de piernas cruzadas, y que llevan la firma de Gilabertus, han ido a parar al Museo de Toulouse. Nos recuerdan las obras del Maestro de las Platerías de Compostela.

La escuela del *Dominio Real* (l'Île-de-France), que en la revolución perdió las auténticas esculturas de su basílica de Saint-Denis, puede estar representada por el Portail Royal de Chartres con su sereno Pantocrátor y su Tetramorfos, conjunto de un equilibrio plástico admirable, flanqueado por estatuas columnarias de un estilo más

elemental. Esta fórmula inspira la decoración escultórica de la catedral de Bourges, Saint-Loup de Naud, Angers, etc. La transición al gótico, ya apuntada en el Pórtico Real de Chartres, se acentúa en los capiteles de Saint-Benoit-sur-Loire.

En Aquitania, y más especialmente en el Poitou, la escultura románica halla su lugar propio como decoración de las fachadas. En cuanto a la escuela de Provenza, la más fiel a la tradición romana, revela la influencia del arte de los sarcófagos. Son notables las grandes figuras encuadradas entre pilastras que decoran el pórtico de Saint-Trophime de Arles (1180-1200), cuyo Pantocrátor en el tímpano recuerda al de Chartres; y las de Saint-Gilles-de-Gard, en una composición con reminiscencias de los antiguos arcos de triunfo.

B) *España*

A pesar de lo tempranera que parece ser la plástica del claustro de Silos y del taller compostelano, el románico hispánico no presenta la rica variedad y esplendidez del románico francés, dejando aparte la grandiosidad del Pórtico de la Gloria de Compostela.

En *Cataluña,* donde nace pronto el llamado «primer arte románico», su desarrollo más importante lo va logrando en el Rosellón francés: en St. Genis-les-Fontaines y en St. André de Sorède. La fachada de Ripoll, muy decorada con sus frisos horizontales, es ya del siglo XII. Y ya muy avanzado ese siglo, se labran los bellos capiteles de Gerona con escenas de los dos Testamentos, el de San Cugat del Vallés, y el de *Tarragona,* que, aunque del siglo XIII (1214), conserva su espíritu románico.

En Aragón es notable la portada de Jaca con un tímpano centrado por el crismón, imitado luego en Santa Cruz de la Serós, y una serie de capiteles historiados en el interior del templo catedralicio. En el convento de las Benedictinas de Jaca se guarda el famoso sarcófago de doña Sancha (proveniente de Sta. Cruz de la Serós). En San Pedro el Viejo de Huesca hay un bello tímpano y unos capiteles atribuidos al Maestro de San Juan de la Peña (fin s.XII). Las iglesias de Uncastillo y Sos poseen varias portadas magníficas con figuras que caracterizan a un mismo maestro.

En Navarra, del claustro románico y de su desaparecida catedral se han salvado nueve magníficos capiteles (hoy en el Museo) sobre diversos temas bíblicos (1120-1140). En Santa María la Real de Sangüesa, cuya portada meridional acumula vestigios de dos puertas anteriores, se ostenta un Juicio Final, una serie de apóstoles y seis estatuas columnarias de clara estirpe francesa, firmadas por Leodegarius. En Estella son del último tercio del siglo XII el claustro de San Pedro de la Rúa, que conserva aún dos de sus tramos, con capiteles

relacionados con el maestro del claustro de Pamplona, y las fachadas de San Miguel y del Santo Sepulcro, que presentan unas muy deterioradas figuras, de relieve muy acusado y excelente estudio de plegados. De la misma época parecen ser los magníficos capiteles historiados del claustro de *Tudela,* y la portada del Juicio Final (c.1200) con sus ocho arquivoltas colmadas de atormentadas figuras.

En Castilla la obra más admirable y de origen discutido es el claustro del monasterio de Silos: en sus variadísimos capiteles es donde puede apreciarse una síntesis de influencias europeas y árabes; lo mismo que en las escenas evangélicas labradas en sus pilares de ángulo. La iglesia de Santiago en Carrión de los Condes ostenta en su friso exterior un grandioso Cristo en majestad con el Tetramorfos (c.1165). En San Vicente de Ávila, además del sepulcro dedicado a los mártires Vicente, Sabina y Cristeta, hay una portada dedicada al tema cristológico, que anuncia el arte gótico. Otros muchos lugares de la vieja Castilla (provincias de Palencia y Zamora), más o menos próximos a la ruta compostelana, han conservado infinidad de labras escultóricas que apenas podrían simplemente enumerarse dentro de los límites de un compendio sobre el arte románico.

En la región occidental, ya en la proximidad de la meta del Camino, el nuevo San Isidoro de León nos muestra varios tímpanos labrados con escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Pero es en Santiago de Compostela donde puede verse la evolución de una escultura cuyo nacimiento está vinculado al Camino y cuya culminación, tras un siglo entero de labor artística, debía también alcanzarse en la puerta misma de su santuario. La puerta de las Platerías (c.1104) presenta diversas escenas de la vida y pasión de Cristo en un estilo evidentemente ligado a la escultura languedociana; y en contraste con ella, el Pórtico de la Gloria (1188) firmado por el *Magister Matheus* anuncia el arte sonriente del siglo XIII, expresando, más que el Juicio Final, el misterio de la salvación de la humanidad.

De esta misma región norteña mencionemos de nuevo la Cámara Santa de Oviedo, en cuyo piso superior el arte románico dejó a fines del siglo XII unas estatuas columnarias de apóstoles pareados, en sacra conversación, de minuciosos plegados, y una serie de bellos capiteles.

En cuanto a la escultura monumental y de bulto redondo casi todo lo que conserva España respira un aire popular. Predomina la talla en madera, y es especialmente notable lo que de las iglesias catalanas ha pasado al Museo de Cataluña en Barcelona: el Calvario de Caldas de Montbuy, la Maestà de Batlò, el Descendimiento de San Juan de las Abadesas, etc.; y las Vírgenes, entre las que descuellan la de Solsona (de piedra) y otras más populares: en Nájera, Tudela, etc.

C) *Italia*

En las iglesias del norte de Italia predomina la decoración abstracta; pero en algunas catedrales —Piacenza, Cremona, Verona y Ferrara— es la figura humana la que sobrepuja al ornamento.

El maestro Wiligelmo, influenciado por los artistas del Languedoc, realiza las esculturas del pórtico de Módena (1099-1106). No se alejan mucho de su estilo las que se han conservado en la fachada de la catedral de Cremona (c.1115). Algo más tarde el maestro Niccolò decoró el pórtico de Ferrara (c.1135) representando a profetas y a san Jorge en el tímpano, y la fachada de San Zenón de Verona (1138), que es lo más notable de la escultura italiana de la primera mitad del siglo XII: episodios del Génesis y de la vida de Cristo. En algunas de estas escenas debió de ayudarle el maestro Guillermo (que no hay que confundirlo con Wiligelmo), que dejó su firma en un púlpito de la catedral de Pisa (1162), trasladado luego a Caglari.

En torno a 1150 se acentúa la influencia lombarda y francesa en Milán, Como, Pavía y Parma, y se revela el genio maduro de Benedetto Antelami. En su relieve del Descendimiento de la catedral de Parma (1178) se funden la emoción del arte provenzal y el ritmo del arte bizantino. En 1196 se le encuentra labrando su obra maestra: los tímpanos, dinteles y frisos del baptisterio de Parma. Luego pasa a la catedral de *Borgo San Domnino* (hoy Fidenza), donde labra algunas figuras de profetas, y finalmente a *Milán,* donde puede verse una estatua ecuestre que es quizá la última obra que de él conocemos.

Un capítulo aparte de la escultura de este tiempo lo constituyen las puertas de bronce que salieron de talleres del sur de la península. *Roger de Amalfi* realizó las del mausoleo de Bohemundo en *Canosa* de la Apulia (c.1112), *Barisano de Trani* las de la catedral de *Ravello* (1178), y *Bonnanus* las de *Pisa* y *Monreale.* Las de *Benevento* se perdieron en la última guerra.

D) *Germania*

Aunque es muy tempranera la escultura románica en Alemania, no se propaga con abundancia porque la costumbre del doble ábside en sus iglesias suprime fachadas y portales en el lado oeste. Un siglo después de las soberbias puertas que el obispo Bernward hizo para Hildesheim, Rainiero de Huy funde en bronce una magnífica *pila bautismal* para la catedral de *Lieja* (hoy en St. Barthélemy), con escenas en altorrelieve del bautismo y pasión de Cristo, y sostenida por doce figuras de toros, símbolos de los apóstoles.

Como esculturas de bulto redondo, notemos la relativa abundancia de *Crucifijos,* generalmente de rostros alargados y barbados, y

vestidos con drapeado de un modelado seco y monótono, aunque no exentos de fuerza emotiva.

E) *Inglaterra*

La escultura románica atraviesa el Canal con cierto retraso y sufre pronto el influjo de la miniatura insular y del antiguo arte vikingo, como se comprueba en los capiteles de la cripta de *Canterbury* y en la puerta del Prior de la de *Ely*. En la de *Rochester* se advierte el impacto del arte del Poitou francés y el gusto por la estatua-columna al estilo de Chartres.

4. LA PINTURA MONUMENTAL

A diferencia de la escultura que parece nacer casi *ex nihilo* en el siglo XI, en la pintura románica no hay solución de continuidad con la de los siglos anteriores. Notemos también que ahora nace un género propio: la *vidriera.* Desgraciadamente, lo más antiguo que de ella se ha conservado no remonta más allá de la segunda mitad del siglo XII (en la catedral de Augsburg y en varias iglesias francesas). En el libro en que Suger, el emprendedor abad de Saint-Denis, da cuenta de su administración, describe las vidrieras que mandó hacer para su iglesia.

1. **Técnica** y **estilo**

En la *Schedula diversarum artium* de Teófilo (monje orfebre del siglo XII) se describen los procedimientos pictóricos de la época, que se reducen a tres: la pintura *a fresco,* que fue el más conocido por la tradición posterior; el *a secco*, que empleaba un aglutinante sobre un fondo oscuro y seco preparado previamente, y otro método *intermedio.*

En cuanto a los rasgos que definen estilísticamente y de manera global a la pintura románica en sus variadas técnicas, puede decirse que no se diferencian mucho de los que caracterizan a la escultura: Un *linealismo* o primacía del dibujo que ciñe las formas representadas sin preocuparse apenas por sugerir los volúmenes; y, en consecuencia, un *planismo* que no tiene apenas cuenta de figurar el espacio real; una *sumisión al marco,* sentido como en la escultura con criterios de máxima densidad figurativa, y una cierta economía de detalles expresivos; un cuidado del *ritmo,* sentido de un modo más intuitivo que racionalizado; y un *objetivismo convencional* que, en

principio, apenas permite a cada artista la expresión de un sentimiento personalizado.

Todo esto quiere decir que lo que a nosotros nos parecen incorrecciones, fruto de la inhabilidad, tiene su sentido y su finalidad, si se acepta que el *kunstwollen* o «voluntad artística» de aquellos artífices no era la reproducción de las formas naturales, sino su libre manipulación con fines simbolizadores y expresivos.

2. **Regiones de la pintura monumental**

La pintura monumental nace en fechas diversas en cada país. Por otra parte, hay regiones en las que los caracteres románicos persisten hasta bien entrado el siglo XIII.

A) *Italia*

Es la primera que merece mencionarse por ser en esa península donde se halla la mitad de la pintura románica que se ha conservado. Este hecho se debe, en parte, a que es allí donde hay más pintura musivaria; ella es de inspiración *bizantina,* y la recordaremos luego. Por otra parte, si la decoración de las iglesias dependía del favor prestado por los jerarcas de la Iglesia, es obvio, como opina Grabar [6], que los talleres de fresquistas tuvieran su sede principal en la Roma papal.

Precisamente una escuela que podría denominarse *romana* estaba formada ya a principios del siglo XI, y a ella pertenecen las pinturas de *San Bastianello del Palatino* y de *San Urbano alla Caffarella,* cerca de la Via Appia, y sobre todo las notables pinturas de *San Clemente.* Un siglo más tarde (1128), la iglesia superior de esta basílica se decorará con unos mosaicos de excepcional riqueza decorativa. Casi del mismo tiempo deben de ser los mosaicos de *Santa Maria in Trastevere,* en los que algunos ven un arte que refleja el ascendente prestigio del papado tras su victoria moral sobre el cesaropapismo. En *Montecassino* se conservan residuos de la pintura de artistas bizantinos contratados allá por el abad Desiderio (1070). Las pinturas de *Sant'Angelo in Formis,* cenobio dependiente de Montecassino, son también probablemente de finales del siglo XI, pues el abad Desiderio aparece retratado en el ábside ofrendando la iglesia del monasterio.

Las pinturas de *San Pietro in Ferentillo* (cerca de Roma) y las de *San Juan ante Portam Latinam* son muy posteriores; no exentas de

[6] A. GRABAR, *La peinture romane* (Ginebra 1958) 28.

cierta rusticidad, anuncian el arte gótico. El goticismo se hace aún más evidente en la decoración de la cripta de la *Abadía de los Cuatro Santos Coronados* (Roma 1246), y en la de la catedral de *Anagni* (1250), donde se inicia una visión perspectivista en la representación de una multitud.

En el norte de Italia, las pinturas murales de *San Vincenzo en Galliano* son importantes por su misma abundancia, por la variedad de temas y de influjos recibidos y por su diversidad estilística. «Ningún otro monumento —escribe Grabar— ofrece tal demostración de la evolución del carolingio al románico» [7]. A la misma región septentrional pertenecen las pinturas de la iglesia de *San Pietro ad Orso* de *Aosta,* y las de *San Pietro al Monte* de *Civate,* cerca de Como.

B) *Francia*

En la pintura románica francesa suelen señalarse tres escuelas:

— la *occidental,* que se caracteriza por sus colores mates sobre fondo claro, y cuyo exponente más notable en el Poitou es la bóveda de la abacial de *St.-Savin-sur-Gartempe* con temas del Antiguo Testamento. Muy semejantes, las pinturas de *Vic, Brinay* y *Tavant* manifiestan más evidente parentesco con la pintura carolingia anterior;

— la *oriental* (de la Borgoña y Auvernia) presenta una técnica de pintura brillante sobre fondo sombrío: *Berzé-la-Ville* (1109-1122). Como en otros lugares próximos a los territorios del imperio otónida se puede percibir en sus pinturas una cierta huella bizantina;

— la *meridional* participa de los rasgos de la pintura catalana.

C) *España*

Los dos centros principales son Castilla-León y Cataluña.

La pintura románica *catalana* —especialmente los magníficos ábsides de *Tahull* y los frontales de numerosas iglesias pirenaicas— es la mejor conocida, no sólo por su mayor abundancia, sino también por el cuidado que se ha puesto en su conservación y traslado a los museos: Barcelona, Vich, Seo de Urgel. En ella se observa la influencia mozárabe (planismo, ausencia de plasticidad, rostros típicamente mozárabes), pero también la lombarda y bizantina; esta última se hace especialmente evidente en el grandioso *Cristo del Apocalipsis* de San Clemente de Tahull.

En *Maderuelo* y *Berlanga* (Castilla) hallamos un arte más rudo y popular, aunque transido de mozarabismo. Una pintura más refinada, más respetuosa de las formas naturales, y de mayor calidad estilística, puede verse en la bóveda del panteón de *San Isidoro de León*

[7] Ibid., 43.

(Apocalipsis, vida de Cristo), donde algunos ven influjos de la miniatura francesa, mezclados con claros reflejos ibéricos.

D) *Germania*

En el centro de Europa no es fácil precisar dónde empieza la pintura románica y no es extraño que algunos historiadores hablen ya de estilo románico ante las pinturas de *San Silvestre* de *Goldbach,* o en la capilla de *San Jorge* de *Oberzell* en la isla de Reichenau. Algo posteriores y más claramente románicas son las pinturas de *San Pedro* de *Niederzell* (Reichenau), las de la capilla de *Todos los Santos* en la catedral de *Ratisbona,* y algunas de *San Gereón* de *Colonia.*

En un convento de *Nonnberg* (Salzburg) se descubrieron recientemente unas figuras de santos Padres de la Iglesia, encuadradas en los nichos de un nártex sin ventanas; se las ha datado en torno a 1154. Ellas y otras de la abacial de *Lambach* han permitido al historiador A. Grabar hablar de la «escuela de Salzburg».

5. LA MINIATURA ROMANICA

En el siglo XII la iluminación de códices adquiere un enorme desarrollo. Debió de contribuir a ello la reforma de los monasterios que fomentó en los monjes la pasión de los bellos libros y el trabajo de los *scriptoria,* en los que se materializaba el culto a la palabra divina, ya que casi siempre se trataba de ilustrar la Biblia. Los códices miniados se consideraron ya entonces como la verdadera riqueza y orgullo de cada monasterio.

Los caracteres estilísticos de la miniatura románica se pueden definir así:

— Va desapareciendo la miniatura como *tapiz-ornamento,* y en cambio predomina la figura humana en la que ya apunta la anatomía corporal, siempre bajo una vestidura que revela el rango espiritual o social.

— Se inicia tímidamente una *individualización* de los personajes efigiados, mediante rasgos simbólicos o expresivos.

— Se avanza de la abstracción hacia el realismo, con una tendencia, moderada todavía, hacia el modelado de las figuras.

— Se tiende a hacer ver el *espacio* en el que se implantan las figuras. De un dibujo lineal de perfiles se va pasando a un apunte de plegados, y de éstos a una ondulación en el espacio.

— Se mantiene aún la *sumisión al fin ornamental,* buscando un compromiso entre la representación de la vida y el puro ornamento.

— Aparece el *autor.* Ya en los *Beatos prerrománicos* encontrábamos alguna firma de autor. Ahora es más frecuente esta firma y aun el retrato del *pictor et illuminator.*

Nos limitaremos a recordar sólo las más espléndidas y comentadas realizaciones del arte románico de los códices, comenzando por reiterar lo ya observado respecto a la dificultad de definir la frontera con la pintura prerrománica, por ejemplo en el *Beato de Saint-Sever-sur-l'Adour,* un magnífico códice (citado en el capítulo anterior) encargado por el abad Gregorio de Montaner (1028-1072). Precisamente Émile Mâle vio en una de sus miniaturas, la de la visión apocalíptica del trono del Anónimo con su Tetramorfos y los 24 ancianos, el esquema inspirador del tímpano de Moissac.

De fechas más tempranas es un rico *evangeliario* encargado por Roberto el Piadoso y firmado por el italiano Nivardus, bajo el abadiato de Gauzlin de Fleury (1004-1030), obra lujosísima escrita con oro y plata sobre pergamino púrpura.

De la miniatura anglosajona destacaremos la *Biblia de San Edmundo de Bury,* del maestro Hugo (1135), que, con el típico dibujismo románico y sus tintas planas, logra definir fuertemente las anatomías. Las iluminaciones de la llamada escuela de Winchester, cuya impronta se advierte en toda la Normandía, ofrecen intrincadas composiciones de un ritmo endiablado y gran variedad de tonalidades cromáticas, que hacen de ellas quizá la serie más original del Occidente románico.

En España, durante la segunda mitad del siglo XII, la *Biblia de Roda* y la *Biblia de Ripoll* rompen con los residuos del arte mozárabe y adoptan una nueva manera de hacer, inspirada en la plástica y la iconografía de origen carolingio. También en los otros reinos hispánicos se observa la misma aproximación a modelos europeos, como en el *Beato de Fernando I* (c.1047) y poco después en el *Diurnal de Fernando I.*

En Cîteaux, bajo el abad Esteban Harding, se copia la *Biblia* (más tarde los *Moralia in Job),* decorando con exquisito gusto las letras iniciales y desplegando en algunas páginas una gran capacidad narrativa y un buen sentido de la composición.

6. LAS ARTES SUNTUARIAS

En *Italia,* dejando aparte los trabajos monumentales en bronce a los que ya nos hemos referido, son dignos de mención los esmaltes, algunos de ellos influidos por el arte bizantino, como la famosa *Cruz de Velletri.* En cuanto a los marfiles, los mejores talleres se encontraban en Salerno, en cuyo repertorio descuella el célebre *Paliotto,*

que no es un frontal de altar, sino una «cátedra» simbólica, compuesta por 64 paneles de marfil con escenas de la Biblia. Algunos de ellos han pasado a colecciones extranjeras.

En *Francia* fue importantísima, no sólo por la teoría religioso-estética en que se fundó, sino por sus concreciones prácticas, la obra del gran Suger, abad de Saint-Denis y fundador de un taller de orfebres. De lo poco que de él se ha salvado citemos un vaso de pórfido y plata dorada en el que se conjugan la observación de la realidad animalística con un gran sentido de la belleza abstracta y un notable virtuosismo técnico. A partir de 1170 se funda en Limoges una tradición de talleres de esmalte que exportará sus productos por toda Europa.

En *España,* el ebúrneo *Cristo crucificado* del rey Fernando (Museo Arqueol. Nac.) es una de las primeras esculturas de bulto redondo que conservamos de la plástica románica. El *Arca de San Pelayo y San Juan* procede sin duda del mismo núcleo leonés y responde al mismo espíritu común románico. En el *Arca de San Isidoro* se ha pretendido ver contactos con artistas mosanos. En San Millán de la Cogolla debió de haber un importante taller de marfiles. De él han quedado dos arquetas: la de *San Millán* (1067-1070), con placas que relatan la vida del santo, de encantador expresivismo popular y probable influencia mozárabe, y la de *San Felices,* de espíritu más europeo. De la *Urna funeraria de Santo Domingo* (Museo de Burgos) han quedado dos piezas, una de cobre grabado y dorado, y la otra de cobre esmaltado con gran calidad cromática, cabezas en altorrelieve y técnica mixta (tabicado y excavado). Obra notable es también el *frontal de Aralar* (Navarra), en cobre dorado y esmaltado, de probable origen limosino. En tierras de *Germania* hubo importantes talleres de metalística en la región del Mosa y del Bajo Rin, donde se formaron discípulos de los excelentes broncistas Rainiero de Huy, Richinus, etc., y que exportaron por toda Europa aras portátiles, relicarios y toda clase de objetos litúrgicos de gran calidad material y estética. De finales de siglo es ya el gran artista Nicolás de Verdún, en cuyas obras se hace visible la evolución del románico al protogótico germánico: el ambón de *Klosterneuburg* (1181), de placa esmaltada, la finísima *Arca de los Reyes Magos* de *Colonia* (p.1181), la *urna-relicario de Annus,* obispo de Siegburg (p.1183), y el relicario de Santa María de *Tournai.*

En *Inglaterra* no ha quedado mucho de estas artes menores. Merece destacarse, en arte eborario, la *Cruz de Edmundo de Bury.* Los esmaltes anglosajones están influidos por los talleres mosanos y limusinos. Es notable la *estela funeraria de Godofredo Plantagenet,* excepcional por su magnitud (63 × 33 cm.) y por su calidad.

Para finalizar este capítulo recordemos el célebre *tapiz de Bayeux,* que es una larga banda de lino bordado con escenas de la vida y hazañas del rey Haroldo y de su vencedor Guillermo de Normandía. Se supone que fue obra encargada por el obispo de Bayeux para su catedral (1077-1082); revela una gran sentido narrativo y parece diseñado por artistas de Canterbury.

7. LA TERCERA EDAD DE ORO DEL ARTE BIZANTINO

Al morir la emperatriz Teodora en 1056 sobrevino en Bizancio un período de revueltas interiores que sólo empezó a superarse con el advenimiento de la dinastía de los Comnenos. Pero la llegada de los cruzados, llamados por Alexis I en auxilio contra los selyúcidas, trajo nuevos problemas para la independencia del gobierno bizantino. Cuando los Angelos (una rama de los Comnenos) tomaron el poder en 1185, tampoco se logró la paz interior. Al finalizar este período los ejércitos de la cuarta cruzada tomaron Constantinopla y fundaron el Imperio Latino de Oriente (1204). Con todo, y a pesar de tales conflictos, la época de los Comnenos, que eran príncipes cultos, fue beneficiosa para el progreso del arte.

1. **La arquitectura religiosa**

En la capital del Imperio y en sus regiones próximas la planta de cruz inscrita con cúpula siguió empleándose con preferencia al plan basilical. Algunas se construyen todavía con tribunas, por ejemplo, la *Cristo Pantepoptes (Eski Imaret Djamii);* en otros casos, como en la *Koimesis de Nicea (Iznik),* se suprime. En general, las iglesias tienden a simplificarse en planta, su interior consta frecuentemente de un solo tramo, y resultan así notablemente más pequeñas; aunque a veces sorprenden por la altura de su cúpula. Esto ocurre en la iglesia del monasterio de *Chora (Karyie Djamii)*, hoy museo, construida hacia 1100 por María Dukas y embellecida por Isaac Comneno. Al final de este período se acentúa esta tendencia, y los arcos de los ábsides, los vanos de las tribunas y los nichos de los paramentos externos ganan en esbeltez. En algunas incluso se añaden tribunas sobre el nártex, como en el conjunto monasterial de *Cristo Pantocrátor (Molla Zeyrek Djamii).*

Al norte de la península helénica se construyen algunas iglesias de planta más amplia con tribunas sobre naves laterales, como en la basílica de *Serres* (llamada *Metrópolis);* en otras se mantiene la tradición antigua de varias cúpulas, como en *Ferai,* en la costa de Tracia, o en el monasterio de *Nerezi,* cerca de Skopje (actual Macedo-

nia), fundado por Alexis Comneno en 1164. Muchas de las iglesias de la actual Grecia se distinguen por su específica decoración exterior, sacando partido a la textura y colorido de los materiales, especialmente el ladrillo. En *Atenas* se conservan unas ocho iglesias de este carácter, de las muchas que se construyeron en este período: destacan la de los *SS. Apóstoles* en el ágora ateniense, la de los *SS. Teodoros* (1060-70), la llamada *Pequeña Metrópolis,* y la encantadora y minúscula *Kapnikarea,* con su precioso pórtico en el lado sur y sus cuatro hastiales en el oeste. No lejos de Atenas, junto a Eleusis, se alza hoy estéticamente solitaria la iglesia monasterial de *Dafni* (c.1080), un espacio octogonal sin tribunas, de cuatro capillas cubiertas con bóveda de arista, apoyando a la cúpula central sostenida por trompas de ángulo. Todo un ejemplo de sencillez y equilibrio.

En *Asia Menor,* tras una ocupación multisecular musulmana, de los siglos XI-XII apenas han quedado más que ruinas. Podríamos mencionar las iglesias rupestres de Capadocia, pero la mayoría pertenecen al período anterior. Las que se conservan en la isla de *Creta* y *Chipre* responden al tipo tradicional de estos siglos: cruz inscrita, octógono con cúpula, a veces con el brazo occidental prolongado.

En *Georgia* se construyeron bellos conjuntos monasteriales; por ejemplo, el de *Gelati,* cuya iglesia es de tres naves, con vestíbulos en tres de sus lados, cinco ábsides de planta circular y una cúpula central alzada sobre un imponente tambor. La iglesia del monasterio de *Ikalto* tiene también cúpula que reposa sobre cuatro pilares.

Al sur de la península itálica (Salerno, Bari, Ravello, etc.) y a Sicilia llegó, durante el reinado de los príncipes normandos, el influjo del arte bizantino. Por ejemplo, en la *Capilla Palatina* se procuró insertar tres naves a un santuario cruciforme. Pero el influjo bizantino prácticamente se hace visible sobre todo en el sector decorativo. En cuanto a la arquitectura propiamente dicha, lo poco que se ha conservado en *Sicilia* muestra plantas de cruz inscrita, soportes de columnas, ábsides semicirculares al exterior y al interior. En algunos casos la extraordinaria altura de los cimborrios es lo único que recuerda la elevación cupular de las iglesias bizantinas. En la región veneciana la iglesia de *Santa Fosca* de la isla de *Torcello* es un típico octógono cruciforme inspirado en modelos de la capital bizantina. Pero donde esa influencia se ejerció de modo más efectivo y palmario es en la nueva catedral de *San Marcos* de *Venecia* (1063-73), donde, a imitación del *Apostoleion* de Justiniano en Constantinopla y de sus cinco cúpulas coronadas por altos cimborrios, se pusieron cúpulas nervadas y bulbosas que evocan también la arquitectura islámica.

2. La pintura monumental

La decoración arquitectónica se la encuentra aplicada en las dos técnicas, del mosaico y de la pintura al fresco. En la capital del Imperio, y concretamente en *Santa Sofía* apenas ha quedado nada que tenga significación cristiana.

En Grecia el templo más ricamente decorado es el ya citado de la *Dormición de María* en *Dafni.* Los mosaicos se aplicaron sólo a las partes altas: la Virgen entronizada en el ábside, el Pantocrátor en la bóveda rodeado de 16 profetas, las grandes Fiestas en la nave, y otras escenas en el nártex. Todo lo que se ha salvado ha quedado bastante mutilado, pero basta para mostrar, sobre fondos de oro, la excelente calidad técnica y estilística de los mosaístas helénicos, en los cuales apunta ya una cierta humanización realística de los temas y de sus formas.

La misma tendencia al realismo se palpa en los mosaicos de *San Miguel* de *Kiev* (c.1110). En cambio, los de la metrópolis de *Serres* se distinguen más bien por el dibujismo blanco que subraya los rasgos faciales de las figuras. En la iglesia del ya citado monasterio de *Gelati* (Georgia) se ha salvado una bella Virgen entre dos arcángeles. En cambio, se han perdido casi completamente los mosaicos de la iglesia de la *Natividad* de *Belén,* obra de artistas de la capital bizantina de 1167.

Quizá la obra musivaria de más calidad entre la conservada hasta hoy haya que buscarla en Italia. En *San Marcos* de *Venecia* el Pantocrátor del ábside sobre los cuatro patronos de la ciudad es del siglo XI. Posteriormente, en un estilo más estilizado y convencional, se desarrolla un programa iconográfico sumamente rico y variado cubriendo las cúpulas, los muros de naves y los pilares. En la misma región es impresionante la efigie de una *Madonna* de pie que llena el ábside de la basílica de *Torcello.*

Sin duda es en Sicilia, en la que los bizantinos tuvieron más prolongada, aunque ya lejana, implantación política, donde hay que buscar más claras y mejores huellas del arte constantinopolitano de esta época. La *Capilla Palatina* de *Palermo* (1148), de planta basilical con cúpula, como ya se ha recordado, está decorada con mosaicos conforme a un programa estrictamente bizantino: Pantocrátor en la cúpula y ciclos de la Biblia en las naves. Un programa parecido se despliega en la *Martorana* o «Santa María del Almirante» (1143), con la particularidad de que en el nártex se muestran las imágenes votivas de Roger II (vestido de califa) coronado por Cristo y el almirante Jorge postrado ante la Virgen. También los mosaicos de la catedral de *Cefalù* pueden calificarse de bizantinos. El Pantocrátor del ábside presenta rasgos más delicados y humanos que el de Dafni,

sobre un friso con efigies de María orante, arcángeles y apóstoles. La catedral de *Palermo* (1166-1189) tiene una decoración adaptada a su planta basilical. En el ábside, el Pantocrátor, y bajo él, la Virgen *Panakrantos* (Purísima); un ciclo bíblico en el transepto y en las naves. El estilo es típico de la fase final del arte comneno, abundando las proporciones alargadas, la vivacidad de las actitudes y los drapeados vestimentales algo agitados. En la catedral de *Monreale* se presenta igualmente el ciclo completo del Antiguo y Nuevo Testamento; pero tanto en el Cristo entronizado como en las figuras de santos el bizantinismo es menor y más claros los caracteres románicos. En el presbiterio, a la derecha se representa al rey Guillermo II ofrendando el templo a la Virgen, y en el lado opuesto, al mismo rey recibiendo la corona de manos de Cristo.

En cuanto a la pintura al fresco, ha desaparecido prácticamente toda la que se hizo para decorar las iglesias de Constantinopla y casi toda la de otras regiones que fueron dominadas por el islam. Con todo, podrían citarse iglesias de Capadocia en las que algunos frescos conservados revelan preferencia por el tema de la *déesis.*

Mejor fortuna ha tenido la pintura cristiana bizantina de esta época en el continente europeo. Se conserva con relativa abundancia en iglesias de *Chipre,* concretamente en las de Trikomo, Kalopetria, Asinu, Lagudera, etc. En una iglesia rupestre de Pafos, los frescos, de 1183, están incluso firmados: por *Teodoro el Verídico.*

En la nueva *Macedonia* son notables las pinturas de *San Panteleimón* de *Nerezi,* encargadas por Alexis Comneno en 1164. Las escenas evangélicas muestran ya la tendencia al realismo, y a la expresión patética en los episodios de la pasión.

En *Grecia* merecen destacarse las pinturas de las iglesias de *Kastoria,* las de *Hosios David* de *Salónica* y las de *San Jorge* en la isla de *Kurbinovo* (junto al lago Prespa), donde el estilo manierista de la época de Comneno alcanza su máximo barroquismo. La lista se alargaría en exceso si tuviéramos que citar todas las decoraciones murales figurativas de iglesias en Georgia, Rusia y Bulgaria.

Lo mismo que en el arte musivario, la influencia bizantina se hizo sentir también en la pintura mural de Italia: en el nártex de *Sant'Angelo in Formis* (un arcángel san Miguel y una Virgen), en la cripta de *Aquileia* (escenas de la pasión), y en varias iglesias de Roma que ya hemos recordado: San Clemente, Sta. Maria in Trastevere y San Juan ante Portam Latinam.

3. Otras artes

En el arte de la *miniatura* de esta época se observa la misma tendencia que en la pintura monumental hacia el alargamiento manierista de las figuras junto a un mayor naturalismo. Estos rasgos se hacen perceptibles en el *Salterio* del monasterio de Studios, realizado por Teodoro de Cesarea en 1066 (Brit. Libr.). Al manierismo estilístico se añade un refinamiento técnico que recuerda el brillo del esmalte. De talleres de Constantinopla debieron de salir también varias joyas del arte de los códices, que hoy posee la Biblioteca Nacional de París, como el *Tetraevangelio* (gr.74), cuya vivacidad narrativa le han prestigiado como «el más bello de los códices de este período» [8]; o el de los *Sermones del Crisóstomo* (Coeslin 79, Bibl. Nac. París), dedicado al emperador Nicéforo Botaniate (1078-81), excelente por su preciosismo cromático; o el de las *Homilías* marianas del monje Jacobo Kokkinophabos, en las que una sorprendente fantasía y una gran viveza expresiva se unen a la máxima intensidad de los tonos cromáticos. Estas obras, felizmente conservadas, demuestran que al menos a mediados del siglo XII en Oriente, lo mismo que ya observamos en el románico occidental, no todo es sumisión a la finalidad didáctica y simbólica, sino que también despierta la conciencia de los valores estéticos y el personalismo del artista.

El desarrollo del cancel que en las iglesias orientales separaba a los liturgos del espacio reservado a los fieles, y su transformación en *iconostasio,* favoreció la pintura de *iconos.* En éstos, predominó el tema de la *déesis* y el de las doce *Grandes Fiestas* de la liturgia bizantina. Es frecuente también la imagen de la Virgen y el ángel de la anunciación. De esta época es la *Virgen de Vladimiro*, que fue trasladada de Constantinopla a Kiev y luego a Moscú (1155), convirtiéndose finalmente, con fama de milagrosa, en una especie de *palladium* del Estado ruso.

El monasterio del Sinaí conserva una serie de bellos iconos de esta época: una *Dormición de María* que ofrece ahora un conjunto de figuras muy animadas; una vivacísima *Escala de San Juan Clímaco,* y una *Crucifixión* que muestra en el cuerpo de Cristo la misma disposición sinuosa que hallamos en los pintores italianos del Ducento. La colección del Ermitage es también rica en iconos de fórmulas técnicas muy variadas y de peculiar estilo: los personajes se colocan sobre un fondo rojo abstracto o dentro de arcadas en relieve. Rusia acabó aprendiendo de Bizancio a convertirse en productora de iconos. Algunos son magníficos, como la *Gran Panhagia* y

[8] C NORDENFALK, *La peinture byzantine,* p 178.

la *Santa Faz* (Kiev) o la *Anunciación,* el *Ángel de la cabellera de oro* y la *Santa Faz* (Novgorod).

La escultura exenta sigue siendo rara en el arte cristiano bizantino de esta época. Pero se desarrolló bastante la fundición de relieves en bronce: placas con figuras de Cristo, de la Virgen orante u *Hodigitria* (intercesora), a veces entronizada entre santos; así como la fundición y exportación a Europa de puertas para iglesias. De allí provinieron (entre 1060 y 1100) las de Amalfi, Montecassino, San Pablo de Roma, catedral de Salerno, San Marcos de Venecia, etc. Estas puertas, de dos batientes destinados a ser montados sobre madera, comportaban entre 20 y 50 paneles, decorados con iconografía variada e incrustaciones de cobre y plata.

Siguió siendo frecuente la labor artística sobre materiales preciosos. Descendió la producción de marfiles, pero se desarrolló la de *esteatita* con efigies que hoy pueden verse en varios museos: de la Virgen orante (Londres), del arcángel Gabriel (Fiésole), de los santos Jorge, Teodoro y Demetrio (Ermitage), de las Doce Fiestas (Toledo). Se conservan también obras en *esmalte* y metales preciosos, frecuentemente para arquetas-relicarios; como la que se importó de Constantinopla a Stavelot a mediados del siglo XII (Pierpoint Morgan Libr). Indudablemente la obra más importante de esmaltes, conservada hasta hoy, es la famosa *Palla d'Oro* que el dux Ordelafo Faliero (1102-1118) encargó a talleres de Constantinopla tras la reconstrucción de San Marcos de Venecia, obra enriquecida con piezas de gusto veneciano en los siglos siguientes. Entre sus 80 esmaltes, la labor estrictamente bizantina del siglo XII es fácilmente reconocible: Cristo entronizado entre evangelistas y ángeles, y a otro nivel, la Virgen orante entre la emperatriz Irene y el dux Faliero, diversos santos y la serie de Doce Fiestas.

CAPÍTULO VII

EL ARTE GÓTICO (1200-1398)

BIBLIOGRAFÍA

ARMAND, A.-M., *Saint Bernard et le renouveau de l'iconographie au XI^e siècle* (París 1944); AUBERT, M., *L'architecture cistercienne en France*, 2 vols. (París 1947); BRAUNFELS, W., *La arquitectura monacal en Occidente* (Barcelona 1975); COLOMBIER, P. DU, *Les Chantiers des cathédrales* (París 1953); DAVY, G., *Saint Bernard. L'art cistercien* (París 1979); DURÁN SAMPERE, A.-AINAUD DE LASARTE, J., «Escultura gótica», en *Ars Hispaniae* VIII (Madrid 1956); DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval de Occidente* (Madrid 1979); FOCILLON, H., *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique* (París 1938); FRANKL, P., «Gothic architecture», en *The Pelikan History of Art* (Harmonsworth 1962); GRODECKI, L., *Arquitectura gótica* (Madrid 1977); GUDIOL, R., *La pintura medieval en Aragón* (Zaragoza 1971); HUBERT, J., *Art et vie sociale de la fin du monde antique au Moyen Âge* (Ginebra 1977); JANTZEN, H., *Arquitectura gótica* (Buenos Aires 1970); JULLIEN, R., *La sculpture gothique* (París 65); LASTEYRIE, R. DE, *L'Architecture en France à l'époque gothique* (París 1916); MALE, E., *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes* (Encuentro, Madrid 1986); MARTÍN ANSÓN, M. L., *Esmaltes en España* (Madrid 1984); PINDER, W., *Die deutsche Plastik des XIV und XV Jahrh.* (München 1924); POPE-HENNESEY, J., *Italian Gothic Sculpture* (London 1955); POST CHANDLER, R., *A History of Spanish Painting* (Cambridge, Mass. 1930); RICKERT, M., *Painting in Britain. The Middle Ages* (The Pelikan History of Art; London 1954); SALET, F., *L'Art gothique* (París 1963); SAUERLANDER, W., *La sculpture goyhique en France 1140-1270* (París 1972); SIMSOM, O. VON, *La catedral gótica* (Madrid 1956); STERLING, Ch., *Les peintres français de Moyen Age* (París 1941); STONE, L., *Sculpture in Britain. The Middle Ages* (The Pelikan History of English Art; Harmondsworth 1955); TORRES BALBÁS, L., «Arquitectura gótica», en *Ars Hispaniae* VII (Madrid 1952); WEEB, G. F., *Architecture in Britain. The Middle Ages* (The Pelikan History of English Art; Harmondsworth 1956); YARZA, J., «La Edad Media», en *Historia del Arte Hispánico* II (Madrid 1980); ID., *Arte y arquitectura en España, 500-1250* (Madrid 1979); ID., *Estudios de iconografía medieval española* (Bellaterra 1984); ZANECCHI, G., *Art of the Medieval World* (New York 1975).

1. LA REACCIÓN CISTERCIENSE

1. La reacción espiritual del Císter

A finales del siglo X la situación de la Iglesia cristiana en Occidente era deplorable. El feudalismo en el que se integraban las estructuras de la misma Iglesia había llevado a una confusión de los valores espirituales y temporales —«reino y sacerdocio»—, que era lo más contrario al anhelado *Reino de Dios* anunciado por Cristo. La simonía, compraventa de bienes y cargos eclesiásticos, y la vida licenciosa o mundana de los pastores de la Iglesia eran lacras que se habían hecho endémicas. Por otra parte, la extraordinaria prosperidad material colectiva de los monasterios cluniacenses, sin que pueda hablarse de una relajación, había dado facilidades para una vida demasiado cómoda en sus comunidades; en ellas el trabajo manual era ahora una actividad secundaria. Surgieron entonces movimientos heterodoxos que de hecho promovían la exclusión de la Iglesia jerárquica invocando la utopía de una restauración de la vida de los primeros cristianos. Pero, junto a esas tendencias heterodoxas, surgieron también movimientos de reforma que cuajaron en institutos de una vida monástica renovada, a base de austeridad, humildad y trabajo manual. Juan Gualberto abandonó el mundo para fundar la comunidad de monjes de Vallumbrosa; san Romualdo fundó la Camáldula; Roberto de Arbrissel (1095) instituyó en Anjou la abadía de Fontevraux; Esteban de Muret hizo lo mismo en Calabria y luego en Grandmont (en el Limousin francés). Otros buscaron lo mismo sin renunciar a la vida común, como el alemán san Bruno, que fundó (1084), cerca de Grenoble, la Grande-Chartreuse; en 1120, otro alemán, san Norberto, funda en la soledad de Premontré, cerca de Lyon, una austera orden de canónigos que adoptan la Regla de san Agustín.

El movimiento reformista de la vida monacal que tuvo mayor éxito fue el Císter, iniciado por el monje Roberto al abandonar su monasterio cluniacense de Molesmes para vivir, con un grupo de compañeros, una vida de extrema pobreza en el desierto de Cîteaux (Borgoña). La nueva institución, iniciada por Roberto, dirigida luego por Alberico y Esteban Harding, empezó a conocer un enorme desarrollo con el ingreso en ella (1112) del noble joven Bernardo de Fontaine acompañado por un grupo de familiares y amigos. A los pocos años, Bernardo fundó el monasterio de Claraval (Clairvaux), donde fue ordenado sacerdote. Tres años después empezaron sus fundaciones: primero Troisfontaines, después Fontenay, más tarde otras muchas. Al morir en 1153 Bernardo será padre de unas 60 comunidades, más otras muchas filiales.

Dotado de cualidades excepcionales —inteligencia, energía, afectividad, altura moral, talento literario, valentía y sinceridad—, Bernardo se convirtió en la máxima autoridad moral de su siglo. En el curso de su vida actuó como reformador, consejero de papas y jerarcas de todo tipo, predicador persuasivo, director de conciencias y teólogo polemista.

Bernardo impulsó la obra de renovación monástica iniciada por los primeros fundadores del Císter. Las fundaciones se regularon conforme al *Exordium Coenobii Cisterciensis* (llamado *Exordium parvum)* y la *Carta Caritatis,* documentos revisados por Bernardo y luego aprobados por el papa Calixto II (1119). En ellos nada se dice referente a la arquitectura, iconografía y decoración de los lugares de culto, pero sin duda infundieron un nuevo espíritu. El ascetismo que va a incorporarse en el arte cisterciense hay que buscarlo en los *Instituta Generalia Capituli Cisterciensis* (1130), que están penetrados por la mentalidad ascética y estética que san Bernardo había ya expresado en una famosa epístola, denominada *Apología a Guillermo de St. Thierry* (c.1124).

En este célebre documento san Bernardo advierte a su destinatario que algunos de los reproches que se hacen a Cluny, referentes a la vida cómoda de sus monjes, están justificados. Por lo que atañe al arte, el santo critica la amplitud excesiva de las construcciones de Cluny y la riqueza ostentosa de su decoración. Todo ello —dice— sería excusable en las iglesias destinadas a la masa popular, porque el pueblo es carnal y necesita esas satisfacciones sensibles para conducirlo a bienes más elevados y espirituales. Pero los monjes, ¿qué fruto pueden sacar de tales dispendios? La riqueza iconográfica puede cumplir un fin laudable en la catedral, pero en los claustros, ¿qué puede esperarse de la exhibición de tales monstruosidades? Y desde este punto de vista san Bernardo lanza una encendida requisitoria contra el libertinaje imaginativo de los artistas románicos, cuyos fantásticos caprichos y fabulosos engendros proliferan en capiteles, dinteles y arquivoltas de iglesias y de claustros [1].

2. La arquitectura cisterciense

Los monasterios del Císter, que eran 30 a la muerte de Esteban Harding (1134), llegaron a 343 a la muerte de Bernardo de Claraval, para alcanzar hasta 694 hacia el año 1200. Los sitios elegidos para sus fundaciones son siempre apartados de centros urbanos, bien pro-

[1] SAN BERNARDO, *Obras Completas* VII (BAC, Madrid 1990) carta 78. CF. J. B. VAN DAMME, *Les plus anciens textes de Cîteaux* (Achel 1974)

vistos de agua y rodeados de selva. Frecuentemente sus mismas denominaciones expresan suficientemente la amenidad de los lugares elegidos: Clara-vallis, Bellus-locus, Silva-canora, etc. Los mismos monjes eran los constructores de sus casas e iglesias. Las primeras construcciones se hicieron con absoluta fidelidad al ideal primitivo: Eran pequeñas, elementales, con cubiertas de madera y de una sencillez extrema. Con el tiempo se fue pasando a las cubiertas de piedra, con bóveda de cañón y arcos fajones, y luego a las bóvedas de crucería. Las primeras iglesias que aparecieron en Borgoña con bóveda de crucería fueron las cistercienses. Los nervios de esas bóvedas, de sección rigurosa y simplemente rectangular, constituyen uno de los rasgos formales de la arquitectura cisterciense y atestiguan el rigor racionalista con el que los monjes del Císter aceptaron la decisiva innovación estructural del estilo gótico.

La gran iglesia de Cîteaux, consagrada en 1125 y luego en 1150, destruida en la Revolución francesa, debió de ser la iglesia-tipo que sirvió de modelo a otras: era de tres naves, cruciforme, con una cabecera rectangular, deambulatorio también rectangular con capillas también rectangulares y transepto con varias capillas en cada uno de sus brazos. La de Clairvaux, también destruida, no se diferenciaba mucho de la de Cîteaux. Las dos iglesias mejor conservadas de la primera época se hallan en la Borgoña. La de *Fontenay* (1139-1147) es de austerísima fachada, bóveda de cañón con arcos fajones, contrarrestada por las bóvedas laterales puestas en sentido transversal y un transepto con dos capillas en cada lado. La impresión de paz, interioridad y silencio que producen la desnudez del espacio interior y las luces blancas que entran por los ventanales de fachada y ábside producen un efecto casi mágico. La de *Pontigny* (1185) es la mayor de las conservadas en Francia. Tiene también tres naves de siete tramos; la central está cubierta con crucería, e iluminada por un cuerpo de ventanas alzado sobre las naves laterales con bóvedas de arista.

De los numerosas abadías diseminadas por toda Europa nos limitaremos a enumerar algunas que merecen una visita por su mejor estado de conservación. En el sur de Francia son notables las tres de la Provenza: *Le Thoronet* (1136), que conserva en su desnudo claustro el espíritu del más austero románico; *Silvacane* (1144), donde apuntan ya los arcos ojivales; y *Senanque* (1148).

En Italia, *Fossanova,* reocupada por monjes en 1935 tras un largo abandono, es una iglesia de tipo borgoñón. *Chiaravalle,* cerca de Milán, se construyó de ladrillo, y en la nave tiene grandes bóvedas de crucería cupuliformes, de tipo lombardo.

En Alemania, adonde llegó el estilo lombardo, abundan los edificios cistercienses de ladrillo, con una gran variedad de soluciones

en la organización del espacio interior, dependiendo de tradiciones locales: *Chorin, Kamp, Marienthal, Georgenthal, Maulbronn,* etc.

En Inglaterra, de donde procedía el segundo abad de Cîteaux, Esteban Harding, se levantaron abadías en las que se da acceso a la bóveda de crucería y al primer gótico inglés.

En la península ibérica, el rey Alfonso VIII fundó en 1187 el monasterio femenino de *Las Huelgas* (Burgos): iglesia, claustro y convento típicamente cistercienses, sometidos luego a profundas transformaciones. Su iglesia, de tres naves, se cubre con sencilla crucería, en el transepto con otra cupuliforme de ocho nervios, terminando en un ábside central con cuatro absidiolos. El monasterio de *Poblet* (Tarragona) es uno de los mejor restaurados. Su iglesia conserva bien su espíritu románico, aunque el gótico apunta en algunas partes. *Santas Creus* es de un estilo cisterciense más sobrio; sin deambulatorio y con dos capillas abiertas en cada brazo del crucero, tiene tres naves cubiertas con crucería. En Aragón la iglesia de *Veruela* sigue el modelo de Poblet. Es notable también la del monasterio de *Huerta,* recientemente restaurado. En Navarra merecen una visita las iglesias cistercienses de *Fitero* y *La Oliva.* Ésta tiene tres naves de seis tramos y un transepto de cinco, al que se abren dos capillas rectangulares por cada lado; y se cubre con bóvedas de arcos apuntados. En tierra portuguesa la fundación cisterciense más notable es la de *Alcobaça* (1158-1223), calificada por Bertaux como «la más pura y majestuosa de todo el arte cisterciense» [2]. En ella se supo conjugar la pureza del románico con la grandeza monumental de las soluciones técnicas de la bóveda de crucería.

3. La resistencia a la imaginería

La reforma cisterciense afectó no sólo a la arquitectura monástica, sino también a la iconografía y decoración. El santo abad de Claraval censuraba que la Orden de Cluny se hubiera dejado arrastrar a suntuosidades que inducían a los laicos no a la oración y penitencia, sino a seguir con su costumbre de hacer espléndidas donaciones a las abadías. «El dinero atrae al dinero», decía. Se honraba con riqueza a las imágenes y se olvidaba a los pobres. «Con lo que pertenece a los pobres se recrea a los ricos». Se suscitaba la admiración estética, pero no se movía a la santidad. Y, en todo caso, la riqueza y la labor artística se orientaba en una dirección equivocada. «Ni siquiera respetamos las imágenes de los santos que pululan hasta en los pavimentos que pisan nuestros pies. Más de una vez se escupe en

[2] E. Bertaux, *Espagne et Portugal* (1921) 506.

la boca de un ángel o se sacude el zapato sobre el rostro de un santo... ¿Por qué tanta imagen primorosa empolvándose continuamente? ¿De qué sirve esto a los pobres, a los monjes y a los hombres espirituales?»... «Si toda esa riqueza artística se destinara al ornato de la casa de Dios, la toleraría», añade san Bernardo. «Pero en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad hermosa? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos hombres centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpo humano... esos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y varias cabezas puestas sobre un solo tronco? Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo, y cuartos traseros de cabra montaraz... Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle sin meditar en la ley de Dios...» [3].

Observemos que el reformador no niega el valor estético de las obras que fustiga, pues las llama *deformis formositas* y *formosa deformitas*. Pero, como maestro espiritual, denuncia el peligro que tal exuberancia imaginativa constituye para unos monjes que él quiere exclusivamente dedicados a la oración y el trabajo.

Como puede suponerse, el fruto inmediato del criterio religioso-estético de san Bernardo y sus recriminaciones contra el barroquismo desaforado de la iconografía románica fue el despojo absoluto de toda iconografía en las iglesias del Císter.

Bajo la inspiración impulsiva del abad de Claraval, los Capítulos Generales del Císter prohibieron toda representación figurada en los manuscritos, que sólo debían adornarse con letras simples. El de 1134, en vida del santo, prohíbe colocar esculturas y pinturas en las iglesias; sólo permite cruces de madera pintadas. Prohíbe asimismo vidrieras de color. Con todo, tales principios no siempre se respetaron, pues, incluso viviendo él, tuvo san Bernardo que ver manuscritos iluminados con fantasías extrañas. Los Estatutos Generales después de su muerte (1157) insisten en que se mantenga la desnudez primitiva de las iglesias, y en Capítulos posteriores se ordena que se retiren las vidrieras de color, volviendo a la grisalla propia de la tradición cisterciense. En los estatutos de 1204 se encomienda al abad de Curia Dei que retire las imágenes de su convento *quae constant fieri contra statutum Ordinis nostri*. No se logró la enmienda absoluta, y en otros estatutos del siglo XIII se ordena que, si no pueden retirarse las imágenes, se las blanquee; y que, en todo caso, se

[3] Texto completo en J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...*, p.399.

evite el refinamiento estético: *curiositatem tabularum, picturas notabiles* y *picturae et celaturae quae deformant antiquam Ordinis honestatem* [4].

Lo que parece claro es que la reforma cisterciense en lo referente al arte y a la sensibilidad estética no debe concebirse como un fenómeno estrictamente reducible a la reforma monástica. Refleja también una reacción general de la sensibilidad colectiva. Es difícil pensar que sólo una elite de monjes reformadores fuera sensible a los excesos de la última imaginería románica [5]. Precisamente en ciertos sectores la reacción llevó a corrientes heréticas de carácter iconoclasta. Tal reacción demuestra que eran muchos los que, mediado el siglo XII, pensaban que era necesario frenar la prodigalidad y excesiva libertad en contenidos y formas del arte cristiano. Se manifestaba una nueva sensibilidad que, favorecida por circunstancias y condiciones de muy diverso origen, estaba originando un nuevo estilo: el Gótico.

2. LA ARQUITECTURA GÓTICA

1. **Debate sobre la esencia del gótico**

Aunque, desde un punto de vista meramente constructivo, el mal llamado arte *Gótico* [6] puede verse como continuación lógica y normal del románico, observándolo desde sus formas plásticas y su expresión estética puede afirmarse que se trata de un estilo completamente distinto, y que refleja un nuevo espíritu.

Al intentar definirlo partiendo del análisis de la *arquitectura* sagrada, los historiadores son bastante coincidentes en señalar unos caracteres comunes, aunque poniendo diverso énfasis en cada uno de ellos: la articulación estructural, la fragmentación constructiva de las bóvedas, la verticalidad de las formas, la tendencia a una mayor luminosidad de sus espacios interiores y la autonomía de la decoración escultórica. La unanimidad de los estudiosos en esta mera descripción fenomenológica del estilo gótico se rompe cuando se pretende señalar cuál es el carácter esencial que, en definitiva, provocó el nacimiento de un nuevo estilo.

[4] MARTENE ET DURAND, *Thesaurus novus anecdotarum* IV (París 1717), 1301 y 1373-1395.

[5] Pueden leerse críticas parecidas en el *De naturis rerum* de Alejandro NECKAM (1157-1219), y en la *Summa Ecclesiastica* de Petrus CANTOR, que censuró la fiebre constructiva de su tiempo *(morbus aedificandi)*.

[6] La impropia denominación de «Gótico» se difundió desde que G. VASARI, en la Introducción a sus *Vidas*, se refirió al arte medieval como el arte de los Godos.

En opinión de unos, el gótico nació cuando, para facilitar la tarea *constructiva,* los maestros románicos se decidieron a sustituir las cimbras de madera provisionales por arcos de piedra fijos. Según otros, al frente de los cuales se colocó el ilustre restaurador Viollet-le-Duc, la explicación es de carácter *estructural.* El origen del gótico está en la bóveda de crucería que genial y racionalmente inventaron los maestros góticos para evitar que la carga de las cubiertas cayera de manera uniforme sobre los muros y lograr encauzarla mediante arcos sobre puntos determinados, creando así una articulación de masas y volúmenes semejante a un organismo vertebrado. Otros han buscado explicaciones de carácter más directamente estético. Defensores de la llamada teoría *visualista,* más sensibles a la belleza formal de los espacios interiores de la catedral gótica, sostienen que lo determinante fue la voluntad de lograr un cierto impacto estético, un espacio fastuosamente luminoso que fuera símbolo de la Jerusalén celeste. Otros hablan de una *voluntad expresiva:* se trataba de hacer visible el espíritu de una época, o el genio de un pueblo o de una raza o de un determinado grupo humano. Si el primer gótico expresaba el equilibrio racional del pueblo galo, el último gótico, el gótico «especial» *(sondergotik),* expresaría el alma germana. Otros, finalmente, ven en el nuevo estilo el resultado obvio y la necesaria manifestación de una nueva *situación socio-económica* de la comunidad medieval a finales del siglo XII. El gótico fue resultado y manifestación de una nueva cultura, la cultura urbana en la que empezaba a imponerse el asociacionismo gremialista y profesional, y sobre la que actuaba, unificando aspiraciones y actividades, la autoridad del obispo, cuya cátedra inspiró el nombre del edificio más representativo de la época: la *catedral.*

Es poco probable que uno de estos factores actuara de modo tan determinante en la instauración del nuevo estilo que deba considerarse como exclusivo. Probablemente todos o varios de los elementos señalados por cada teoría se conjugaron en la misma dirección. La búsqueda de una solución estructural a problemas planteados por el dispendio y la pesadumbre de las abaciales románicas no estaba muy separada de tareas específicamente constructivas. El racionalismo que se fue imponiendo en los métodos de los estudios escolásticos de aquel siglo condujo a un realismo en el planteamiento de los problemas de la vida profesional y cotidiana. Y la exaltación espiritual del Bajo Medievo buscó un equilibrio no sólo con el lenguaje simbólico tradicional, sino también con el gusto por el inmediato halago a los sentidos.

2. El nuevo sistema y su evolución

La decisión de localizar el empuje de las bóvedas sobre determinados puntos mediante arcos diagonales en cada tramo obligó a apuntar tanto los arcos perpiaños como los formeros para que alcanzaran el mismo nivel de altura que la clave de los diagonales. Así nació la bóveda *cuatripartita*, de planta cuadrada pero con unos arcos semicirculares (los diagonales) y otros apuntados (ojivales). Luego sobre la misma planta cuadrada, pero correspondiendo a dos tramos, nació la bóveda *sexpartita*. Más tarde se adoptó la cuatripartita pero *barlonga*.

En cuanto a los soportes, pronto se percibió que para el equilibrio estructural no bastaba colocar los arcos de las naves laterales y de las tribunas en sentido inverso a los de la nave central. Para mayor seguridad se empezaron a incluir unos arcos disimulados en los muros que separaban los compartimentos de las tribunas. Finalmente se decidió lanzar esos arcos *(arbotantes)* por encima de las tribunas o de las naves laterales al exterior, apeándolos en contrafuertes salientes en sentido perpendicular al eje del edificio. Toda esta maquinaria externa al edificio propiamente tal permitía dotar a éste de cerramientos transparentes. El resultado fueron esas jaulas de cristal que dan su característico aspecto a la catedral gótica. Por otra parte, las capillas radiales del deambulatorio románico se fueron uniendo en un solo cuerpo, constituyendo así, por su cohesión, un nuevo elemento de refuerzo sustentante.

¿Dónde hizo su primera aparición ese factor determinante del gótico que es la *bóveda de crucería?* No ha faltado algún historiador que ha recordado la influencia que pudo tener la bóveda *califal*, de arcos cruzados y no convergentes, que había aparecido mucho antes en los edificios hispano-islámicos e incluso en iglesias románicas. Pero la opinión más común de los historiadores es que la bóveda de crucería aparece por primera vez en el coro de la catedral románica de *Durham* (1096-1104) y en otras iglesias de Gran Bretaña y Normandía. Las experiencias más deliberadas y decisivas se hicieron en el Dominio Real (l'Île-de-France). Las bóvedas de crucería en la girola de la abadía benedictina de *Morienval* son de 1125. La basílica de *Saint-Denis*, el abad Suger la inició por el nártex con dos tramos cubiertos con crucería (1140), y lo mismo hizo más tarde en las siete capillas de la girola (1144), luego muy transformadas en gótico radiante. Ya hemos observado que criterios de lógica y de economía constructiva indujeron muy pronto el *gótico cisterciense.*

El nuevo estilo se desarrolló con su natural lógica. En cuanto a su estructura, la iglesia normal era con tribunas; luego se produjo lo que se ha llamado «el muro desdoblado», que responde al principio

gótico de la «diafanidad mural», y así nació el triforio, dando a la catedral un alzado de cuatro niveles o pisos. Más tarde se prescindió de las tribunas, acentuándose así el verticalismo; finalmente se suprimió también el triforio, de modo que sobre las arquerías de la nave central se alzaran los ventanales del piso alto.

En cuanto a otros elementos *constructivos* o *decorativos,* al principio las columnas adosadas que recogen los baquetones de las bóvedas conservan su personalidad y tienen sus capiteles independientes (a distinto nivel), mientras se propagan las bóvedas sexpartitas y de terceletes. El óculo románico se convierte en el gran rosetón gótico, abierto en los muros de los tres principales accesos. Las columnas pronto se van fundiendo en el pilar. Los capiteles son minúsculos o en faja corrida, perdiendo su función de subrayar los puntos álgidos de la estructura. La decoración de diseño vegetal se hace abundante y en faja corrida constituyendo la *cardina.* Con el tiempo, las bóvedas, con gran alarde técnico, se van haciendo estrelladas y reticulares. Surgirán nuevas formas de arco: carpanel, escarzano, conopial.

3. **Regionalización del gótico**

A) *Francia*

Una visita a la catedral de *Sens* tiene la ventaja de que ofrece a nuestra vista el paradigma de una catedral gótica de tres naves, iniciada y terminada en el primer momento de su estilo (1140-1176). Se añadieron luego las capillas del ábside, y más tarde, el transepto. La catedral de *Noyon,* su contemporánea, se le parece en sus bóvedas sexpartitas; pero tiene cuatro pisos, pues conserva las tribunas y el triforio. La de *Laon* es parecida, también con cuatro niveles, sus bóvedas sexpartitas y su ausencia de girola. Al exterior, su originalidad está en sus admirables torres, flanqueadas por torrecillas de ángulo, que albergan sus famosos 16 bueyes de piedra.

La gran catedral de *París* (130 m. de larga) se inició en 1163, pero su construcción duró casi dos siglos. Esta larga duración propició una progresiva transformación desde un románico de transición al gótico maduro. Tiene cinco naves y una doble girola, dividida en tramos triangulares. La nave central cuenta cinco crujías dobles, sexpartitas. Las naves laterales se cubren con tribunas; y hay capillas adosadas entre los contrafuertes. El triforio fue sustituido en 1225 por pequeños rosetones (varios se han conservado hasta hoy). A sus geniales arquitectos, Juan de Chelles y Pierre de Montreuil, se les deben los polícromos rosetones que iluminan el crucero. Éste, situa-

do casi en medio de la nave, apenas sobresale más allá de las capillas laterales. La bella y grandiosa fachada de *Notre-Dame* ostenta un friso de estatuas, rosetón y arquerías, con un sentido de equilibrio formal que hacen de ella uno de los más perfectos logros de la arquitectura.

La catedral de París influyó en otras catedrales francesas, como la de *Bourges,* caracterizada por sus cinco naves, la extraordinaria elevación de sus arquerías de base (18 m.) y su doble batería de arbotantes exteriores; o como la de *Le Mans,* que conservó su fachada y su nave románicas. El gótico parisino irradió también hacia la Champagne *(Châlons, Reims,* etc.), la Borgoña *(Vèzelay,* etc.) y hacia el centro y el sur *(Auxerre, Limoges, Clermont, Rodez, Narbona, Carcassonne,* etc.).

La catedral de *Chartres,* que sustituyó a una románica (1194-1225), marca el apogeo del gótico francés. Es de tres naves en los pies y cinco en la cabecera; mide 130 m. de largo y 37 de altura. Las proporciones de sus tres niveles —arquerías, triforio y ventanales— y el movimiento vertical ininterrumpido de sus pilares, sobre todo en el crucero, le confieren una impresionante belleza. Al exterior sólo conserva dos torres (de las 9 proyectadas): una románica y otra del siglo XV.

La de *Reims* (1210) mide 150 m. y en su fachada imita a la de París, pero acentuando la impresión de profundidad con sus porches, llenos de nichos y pináculos. Parecida a ella es la de *Amiens,* con siete capillas en la girola (1220). La de *Rouen,* comenzada en 1201, es típicamente normanda, con girola y capillas radiales, linterna sobre el crucero y alzado de cuatro pisos conforme al primer momento del gótico.

Mediado el siglo XIII, el estilo evoluciona hacia lo que se ha llamado el «gótico radiante»: Se alargan los vanos, se aligeran los muros, el triforio se hace transparente. Ejemplos de esta fase casi manierista del gótico son la reconstrucción de *Saint-Denis* de París, la capilla del castillo de *Saint-Germain-en-Laye,* la iglesia parisina de *Saint-Germanin-des-Près,* el coro de *Le Mans* y el de *Tours,* la colegial *Saint-Urbain* de *Troyes,* y algunas más, entre las cuales descuella por su belleza y su simplicidad esa urna de cristal que es la *Santa Capilla* de París, encargada por Luis IX a Pierre de Montreuil como relicario de la Santa Espina, traída de Jerusalén por el santo rey. El empeño extremo y casi alocado de vencer a la ley de la gravitación fue la catedral de *Beauvais* (1247), cuya bóveda alcanzó una altura de 48 m., con ventanales de 18 m., quedando finalmente incompleta (sólo se realizaron el coro y el crucero). La flecha, que alcanzó 153 m. de altura, se desplomó en el s.XVI.

Finalmente recordemos las experiencias arquitectónicas del Languedoc, muy independientes de las que acabamos de citar, comenzando por el material empleado, que frecuentemente es el ladrillo, como ocurre en la iglesia de los *Jacobinos* (Dominicos) de *Toulouse,* iglesia de una sola nave, en la que las finas columnas de mármol blanco destacan sobre el aparejo de ladrillo rojo, y en la catedral *Santa Cecilia* de *Alby,* iglesia fortaleza iniciada en 1282 y acabada un siglo más tarde, en la que, en lugar de arbotantes, los contrafuertes cilindricos semejan torres de defensa y las capillas se integran en los muros. Todo, incluso la torre-campanario erguida como belicoso bastión, induce al recuerdo de la cruzada contra los albigenses. La guerra de los Cien Años vino a frenar en Francia este sublime entusiasmo constructivo, y en la segunda mitad del siglo XIV se van concluyendo las catedrales iniciadas en el siglo anterior, y muchas quedan inconclusas.

En la región flamenca pueden mencionarse la catedral de *Bruselas* (Santa Gúdula) del siglo XIII, con su ábside y girola al estilo francés; y la de *Amberes* (1352-1387), con sus siete naves y su hermosa torre.

B) *Península Ibérica*

La vinculación de las regias dinastías hispánicas con las de Francia hizo que las catedrales ibéricas más notables fueran de inspiración francesa. Las de Aragón-Cataluña se inspiran en Provenza y Aquitania; las de Castilla-León, en París-Borgoña.

Algunas iniciadas en románico —Sigüenza, Ávila, Ciudad Rodrigo— se vieron sorprendidas por la irrupción del gótico, que dejó en ellas su impronta. La catedral de *León* (1254-1280), obra de los maestros Enrique y Juan Pérez, la más típicamente francesa, es ya la más «radiante» y luminosa de las españolas. Ha sido muy restaurada tras los derrumbes de los siglo XVII-XVIII. A sus tres naves de los pies se les añadieron otras dos en un amplísimo transepto. Su deambulatorio, de tramos trapezoidales, se cubre con bóvedas de nervaduras quebradas. Al exterior, dos torres encuadran un bello hastial sobre tres puertas abocinadas al estilo chartriano. La catedral de *Burgos* (1221-1260), obra del maestro Enrique, tiene tres naves y un crucero muy alargado por ambos lados, triforio, y girola de tramos trapezoidales y ojivas quebradas. La bóveda descarga al exterior con doble fila de arbotantes. Sobre esa maquinaria gótica del siglo XIII se alza toda la flamigería de los siglo XV-XVI (torres, cimborrios y capillas). La de *Toledo,* iniciada en 1227, en la que trabajaron maestros franceses, supuso una tarea de varios siglos, que llevó el primer gótico al flamígero. Tiene cinco naves, más otras dos de capillas, un

crucero que no sobresale, una girola doble con tramos rectangulares y triangulares, capillas alternadas de diversa amplitud, gruesos pilares en contraste con finos contrafuertes, y grandes ventanales en la nave y fachadas del transepto, que iluminan copiosamente el interior. La catedral de *Cuenca,* de principios del siglo XIII, se cubre con bóvedas sexpartitas y ofrece detalles interesantes que acusan maestros venidos de Borgoña y Normandía.

En *Cataluña* las catedrales de *Lérida* y *Tarragona* son de transición y conservan muchos rasgos del arte cisterciense. En las demás el gótico adopta formas muy características. El empuje de las bóvedas se contrarresta con muros interiores, entre los cuales se alojan capillas, con lo cual los contrafuertes se reducen a la mínima expresión. Las naves son amplias y poco iluminadas. La de *Barcelona* (1208), obra de Bertrán de Riquer, tiene tres naves, capillas entre contrafuertes, girola esbeltísima, rudimentario crucero y un cimborrio sobre los pies. El hermoso templo de *Santa María del Mar,* construido en el siglo XIV (1329-1383), es un buen espécimen del gótico catalán, con sus naves laterales alcanzando casi la altura de la central (32 m.). La construcción de la catedral de *Palma de Mallorca,* iniciada en el siglo XII, se alargó hasta el XVI. Tiene tres naves, siendo la central muy ancha, capillas bajas y un ábside plano. Sus altas bóvedas, sobre pilares octogonales ligeros, exigieron el despliegue de contrafuertes externos muy altos con dobles arbotantes, un conjunto que da su carácter al edificio. Es también su «carácter» lo que distingue a la catedral de *Gerona,* que, comenzada en 1312 con tres naves en el testero, fue continuada en el siglo XV con una sola nave en el cuerpo del edificio conforme al tipo de iglesia-salón. El pequeño triforio de la cabecera se continuó a lo largo de toda la nave, logrando un feliz juego de elementos formales en el espacio interior, el más ancho de la arquitectura medieval.

C) *Germania*

El gótico entra tímidamente en Germania por las abaciales cistercienses: *Heisterbach, Maulbronn, Walkenried,* etc. (Alemania), *Lilienfeld, Zwettl, Heiligen Kreuz* (Austria). Luego se va adoptando el gótico borgoñón. La catedral de *Magdeburgo,* comenzada en 1209 sobre el modelo de la catedral de Laon, apuntando sus arcos y añadiendo capillas radiales al deambulatorio, se mantiene sustancialmente fiel al románico en sus formas. Más claramente inspiradas en el gótico francés son las catedrales de *Tréveris* y *Marburgo.* La de *Estrasburgo,* comenzada en románico, continuó en gótico a partir de 1225. En su bella y espectacular fachada occidental trabajó desde 1277 el arquitecto Erwin von Steinbach, a quien se deben también el

rosetón y las dos torres. En el siglo XV se añadió la audaz flecha de 142 m.

También la catedral de *Colonia* sustituyó a una románica. Imita a la de Amiens en sus grandes dimensiones (132 m. por 74 en el crucero). Tiene cinco naves, alcanzando la central 43 m. Al exterior es un bosque de pináculos y contrafuertes. Las torres se terminaron en el siglo XIX. La tendencia «radiante» hacia la urna de cristal, patente en el triforio de Colonia, culminará en el coro de la catedral de *Aquisgrán* (1355). También se inspiró en Amiens la abacial cisterciense de *Altenberg* (1255), que conserva todavía un cierto aire románico.

Otras catedrales góticas notables son las de *Friburgo* (1253-1354), *Basilea,* algo parecida a la Estrasburgo, y las de *Ginebra, Lausana, Ratisbona* y *Ulm* (s.XIV), con cinco naves y pilares cilíndricos; *Viena,* con su característica torre flamígera; *Cracovia, Praga,* etc.

Las Órdenes Mendicantes, movidas por su misión de predicar la palabra divina, favorecen la construcción de iglesias-salón *(hallenkirchen).* Ejemplos son la iglesia dominica de *Ratisbona* y la franciscana de *Friburgo de Brisgovia,* que evitan la fragmentación del espacio suprimiendo el transepto, el deambulatorio y las capillas radiales, recuperando la planicie del muro entre las arquerías y los ventanales, y reduciendo al mínimo la decoración escultórica.

D) *Inglaterra*

El gótico anglo-normando de la primera época —*early english*— corresponde a los últimos años del s.XII y primeros del XIII. Las catedrales se caracterizan por su planta alargada, sus altas y estrechas ventanas, su «muro desdoblado», que facilita la ausencia de arbotantes, y sus reiteradas arquerías como decoración de superficies [7].

Igual que en otras regiones, también en Gran Bretaña el románico se va transformando en el primitivo gótico. Así ocurre en el coro de *Lincoln*, en el de *Ely,* en las catedrales de *Wells* y de *Salisbury,* con su doble crucero, su cabecera plana y su gran fachada decorada con arquerías. La catedral británica más parecida a las francesas es la de *Westminster,* con un coro terminado en ábside poligonal, circundado por el deambulatorio y sus cinco capillas radiales, y un transepto con naves laterales, como en Chartres o Reims.

A finales del siglo se inicia una nueva fase: es el gótico *decorado,* llamado también *eduardino.* En el interior se mantiene el «doble

[7] Como señala L. Grodecki, se comprende que este gusto por la complejidad decorativa de las bóvedas desembocara finalmente en la bóveda de palmera *(foliate tracery).*

muro» para lograr mayores superficies transparentes. Los pilares se enriquecen con infinidad de columnitas, las ventanas se decoran con tracería curva, y las arquerías de decoración se entrelazan y a veces se coronan de gabletes o se ahondan en nichos para albergar esculturas. Partes de este estilo *decorado* se encuentran en muchas catedrales que se iniciaron en gótico primitivo, como ocurre en *Lincoln,* que tiene un doble transepto, un testero plano y una espectacular fachada decorada de arquerías. Al estilo *decorado* se adscriben las catedrales de *Exeter* y de *York,* los coros de *Lichfield* y de *Wells,* las torres de *Ely* y de *Salisbury* y el claustro de *Norwich.*

E) *Italia*

Su fuerte tradición clásica no facilitó que los maestros de Italia se sintieran seducidos por las novedades del gótico. Cuando esto ocurrió con motivo de intervenciones políticas de Francia y Aragón, el gótico itálico mostró mayor interés por lo decorativo que por lo estructural, no le atrajo el verticalismo, se distinguió por la tendencia a decorar sus muros con la policromía de mármoles o mosaicos, y mantuvo su preferencia por los frontones clásicos en lugar de los gabletes góticos, e incluso por las cubiertas de madera conforme a la tradición basilical (Orvieto).

Obras del primer período son en *Florencia* la catedral de *Santa Maria del Fiore,* comenzada por Arnolfo di Cambio (1296), coronada por la gran cúpula de Brunelleschi en el s.XV. Sus tres naves desembocan en un tramo octogonal al que dan tres ábsides poligonales con pequeñas capillas. La iglesia de *Santa Croce* (Franciscanos), trazada también por Arnolfo, presenta una nave despejada (140 × 40 m.) con reminiscencias cistercienses en su capillas abiertas al transepto. La de *Santa Maria Novella* (Dominicos), iniciada con espíritu cisterciense, tiene tres naves muy poco góticas.

En *Asís* se construyeron dos iglesias superpuestas; la inferior funciona como cripta, y la superior, apoyada en contrafuertes, es de planta de cruz latina, con crucero y ábside y amplias arcadas góticas. La catedral de *Siena* se levantó mediado ya el siglo XIII con estructura románica; pero sus naves, alzadas sobre pilares con medias columnas adosadas y arcos de medio punto, son de crucería con una cúpula en el centro. El interior se decora con hiladas de mármol alternadas (de colores claros y sombríos). Su fachada fue decorada por Giovanni Pisano con preciosos mosaicos. La catedral de *Orvieto* (1290) se parece a la de Siena, aunque cubierta con armadura de madera.

En la segunda mitad del s.XIII y durante el s.XIV se fueron alzando otros monumentos interesantes por sus aportaciones góticas: el

campanile de Florencia (de Giotto), el oratorio de *Santa María de la Espina* de Pisa, las catedrales de *Gubbio* y de *Asti,* y otras iglesias notables en *Venecia,* como las de *San Juan y San Pablo,* y *Santa Maria dei Frari.*

F) *Oriente cristiano*

En la arquitectura bizantina de esta época, muy distinta de la gótica occidental, se sigue conservando la fórmula de la cúpula sobre el tramo central, aunque a veces se mezcla con naves basilicales. Son frecuentes también las capillas de una sola nave, destinadas a colectivos monásticos o rurales y a capillas funerarias; a veces son de dos pisos, sirviendo el inferior de cripta.

En *Constantinopla* (Estambul) las más notables construcciones conservadas de esta época son tres: la del *monasterio de Lips* (hoy Fenari Isa Djamii), con la que se quiso ampliar una iglesia ya existente (la de *Theotókos Panakrantos),* que recordamos en el capítulo anterior. Tiene una cúpula sostenida por cuatro pilares de mampostería, con columnas insertas en ellos, de modo que las naves laterales y la parte occidental de la iglesia forman un deambulatorio cubierto con bóvedas; la renovada iglesia de *Santa María Panmacharistos* (Fethye Djamii), restaurada en 1292 por Miguel Dukas, importante funcionario imperial, para quien su viuda añadió el *parekklesion* o capilla memorial (1310): el conjunto sigue el tipo clásico de un espacio central determinado por cuatro columnas sosteniendo una cúpula y precedido por un nártex de dos pisos cubierto también con cúpulas; y en tercer lugar, uno de los sitios de Estambul hoy más visitados, la iglesia del monasterio de *Chora* (Karye Djamii, hoy museo), que, construida a fines del siglo XI por Maria Dukas (de la familia de los Comnenos) y luego casi arruinada, fue finalmente restaurada (1315-1320) por el sabio estadista Teodoro Metoquites, reconstruyendo la cúpula y añadiendo al conjunto dos nártex y un *parekklesion* para su capilla funeraria.

En la región helénica se han conservado algunas iglesias de reducidas dimensiones que muestran una cierta impronta de la arquitectura gótica. Una de las más originales es la *Parigoritissa* de *Arta* (1283-1296), de tres naves y tres fachadas planas, articulada en tres pisos: el inferior de mampostería y los otros dos aparejados de sillar y ladrillo, con vanos de arquerías ajimezadas. El conjunto es una graciosa mezcla de elementos occidentales y bizantinos. *Tesalónica* conserva varias iglesias monasteriales que, dentro del sistema de cúpulas y aparejo predominante de ladrillo, propio del arte bizantino, se caracterizan por su verticalismo: la de los *Santos Apóstoles*, la de *San Panteleimón* y la de *San Elias*. Del tiempo de los Paleólogos son

especialmente interesantes las iglesias de *Mistra* (a 8 km. de Esparta) cuando era capital administrativa del principado de Morea. Afortunadamente se conservan una decena de iglesias entre las que destacan la catedral *San Demetrio,* y las monasteriales llamadas *Brontochion* y *Pantanassa:* En todas ellas se funden influjos de Constantinopla y del Occidente europeo.

Bajo el imperio de los Paleólogos, la arquitectura bizantina se difunde también por toda la zona balcánica, aunque algunas de estas regiones en ciertos períodos se independizaron: imperios serbio y búlgaro. En muchas de estas iglesias, hoy más valiosas por su patrimonio iconográfico que por los restos de su arquitectura, se conserva el tradicional sistema bizantino de cúpulas en el que se insertan elementos de carácter autóctono y otros de inspiración occidental.

En Rusia, más independiente de lo bizantino, tras un período de imitación del arte románico, se fue creando un estilo arquitectónico propio, caracterizado por el verticalismo de las fachadas y la elevación cada vez mayor de las cúpulas. Tras el colapso que supuso la invasión tártara, y cuando en el siglo XIV Moscú tomó la hegemonía, se reanudó el esfuerzo constructivo, distinguiéndose sus principales iglesias —la *Dormición* de *Zvenigorod, San Sergio* de *Zagorsk,* y la *Andronikov* de *Moscú*— por su estructura casi cuadrada con tres ábsides saledizos, cuatro pilares interiores y una cúpula. El edificio descansa sobre un podio de manera y al ingreso se accede por escalinata. Estas iglesias son modestas si se las compara con las que se construirán en la segunda mitad del siglo XV, cuando, tras la caída de Constantinopla, la corte de Moscú, convertida en gran potencia europea, llame para la construcción de sus templos a los mejores arquitectos italianos.

3. LA ESCULTURA GÓTICA

Notemos, ante todo, algunos caracteres generales que afectan a la iconografía gótica en general, tanto escultórica como pictórica:

Atención a la realidad natural. Nace ahora el interés por los seres de la naturaleza como realidad valiosa por sí misma, al margen de su capacidad simbólica. Del pensamiento platónico, que imperaba durante el siglo XII en las escuelas episcopales y veía la auténtica «realidad» en las ideas universales, se va pasando al aristotelismo que invade las aulas de las nacientes universidades: una nueva visión del mundo que parte de la estima y valoración del ente singular. Hasta en el místico Oriente bizantino se va descendiendo de lo abstracto y simbólico a lo narrativo y concreto; y hace su aparición un arte «historicista» correspondiendo a la doctrina de teólogos contem-

poráneos que invitan a que en la mesa del altar se contemple también «el pesebre del nacimiento y el sepulcro de Cristo para que en el templo se recuerden los *hechos de la vida de Jesús,* desde su nacimiento hasta su sepultura» [8].

Interés por la realidad psíquica. Empiezan a interesar los afectos y sentimientos del ser humano en cuanto tal. El hombre deja de ser un simple receptáculo de la gracia divina. Es también un ser con vida natural, que con su propio dinamismo y sus alteraciones, tanto somáticas como psíquicas y espirituales, es objeto de la mirada del artista.

Claridad lógica. El ordenamiento racional que se adopta en las aulas de la Escolástica y en sus tratados teológicos se impone también en las obras artísticas. Del orden geométrico y plástico de los románicos se pasa a la estima de un orden más racionalmente vinculado a la lógica del contenido que se pretende expresar, un orden en el que se respetan las coordenadas del espacio, del tiempo y de la naturaleza en general.

Gusto por la narración histórica. Los acontecimientos históricos y temporales empiezan a suscitar tanto interés como lo eterno y lo dogmático. Cristo empieza a verse como el Jesús de la historia. Y el Cristo vencedor de la muerte en las representaciones románicas va siendo sustituido por esos *Cristos* patéticos en los que «la divinidad se esconde». Y en lugar de aquellas *Vírgenes* que podían denominarse *Sedes Sapientiae* van apareciendo otras en las que María parece abandonar su dignidad suprema de «Madre de Dios» para mostrarnos sus ternuras femeninas en el arte de Occidente y sus lágrimas de *Eleusa* —compasiva— en el Oriente bizantino. Con todo, ese acercamiento a la humanidad de María no impedirá que, en una época en que se están fundando las grandes monarquías europeas, se le otorguen a la Madre de Jesús los honores e insignias de Reina coronada por su Hijo. Los Santos, por otra parte, se van haciendo identificables por los rasgos que corresponden a su propia biografía, auténtica o imaginada.

La iconografía, además, se independiza cada vez más de la arquitectura. Sigue decorando los espacios que le reservó el románico; pero el linealismo románico cede ante el gusto por la plasticidad masiva de las figuras. El relieve se convierte en escultura exenta. Al principio, el modelado tendente al realismo es poco minucioso, los vestidos presentan escasos pliegues. Se busca el verismo en los rostros; caras más ovaladas, mentón más agudo, ojos entornados, sonrisa incipiente, arrugas en los ancianos, actitudes y gestos con los que se procura la identificación del personaje. En el siglo XIV se acentúa

[8] Teodoro DE ANDIDA, *Comentario Litúrgico* (PG 140, 419ss)

el alargamiento de las figuras. Irrumpe el gusto por lo curvilíneo, una elegancia que desemboca en un nuevo estilo, el llamado *internacional.* Algunos de estos rasgos habían ya apuntado en esculturas que hemos calificado de románicas; por ejemplo, en el Pórtico Real de Chartres y en el compostelano Pórtico de la Gloria.

A) *Francia*

Los tres porches de la catedral de *Chartres,* con tres puertas y sus correspondientes jambas cada una, constituyen una elocuente exhibición de la estatuaria gótica francesa del siglo XIII. En el porche oeste se colocó el pórtico románico dedicado al Cristo en majestad. En el porche norte (1205-1210) se exalta sobre todo a la Virgen María y está dedicado a las figuras del Antiguo Testamento. El del sur, consagrado a la glorificación de la Iglesia, presenta a Cristo Maestro, y también a Cristo Juez, con los santos mártires en la puerta izquierda, y los confesores en la derecha. Aunque con ligeras diferencias estilísticas, que a los especialistas invitan a colegir talleres diferentes, en todas las esculturas se observan los caracteres genéricos que acabamos de señalar. Sorprende, al mismo tiempo, la *unidad* de significación del conjunto: un programa complejo pero unitario en torno a tres misterios —Cristo, María y la Iglesia— desarrollado con coherencia.

En la catedral de *París* la fachada occidental conserva tres magníficas puertas. En la de la derecha (puerta de Santa Ana) se pusieron esculturas románicas. Sólo el dintel es del siglo XIII, con escenas de la Virgen y santa Ana, y el san Marcelo del parteluz. La puerta central desarrolla el tema del Juicio Final y tiene figuras restauradas por Viollet-le-Duc (s.XIX). La de la izquierda, dedicada a temas marianos, es obra magnífica que inspirará a muchos imagineros posteriores. En la fachada del transepto norte, el parteluz ostenta una bellísima Madonna. En la del sur, la puerta de San Esteban está labrada en «estilo San Luis», de un gracioso manierismo incipiente. Mencionemos finalmente la hermosa estatua de Nuestra Señora, en el interior de la catedral junto al coro, hermoso ejemplar de las graciosas Madonnas del siglo XIV que arquean el cuerpo para sonreír al Niño.

Bellas estatuas adornan también las tres puertas de la fachada de la catedral de *Amiens* (1235). En el parteluz de la principal el célebre Cristo *(Beau-Dieu)* con la serenidad de un Maestro divino en el rostro de un hombre. La puerta derecha, dedicada a la Coronación de María, ostenta en su parteluz una bella Virgen erguida sin rigidez. En la puerta izquierda, dedicada a san Fermín, el parteluz muestra la imagen del santo. En la entrada del crucero sur se alza la elegante

Vierge dorée (1275) iniciando ese movimiento curvilíneo característico de las Madonnas francesas de ese último tercio del siglo XIII.

En la fachada de la catedral de *Reims* las esculturas han sido muy restauradas tras los deterioros sufridos en la Revolución francesa y en la guerra de 1914. Las más hermosas se hallan en las jambas de la puerta central: la *Anunciación* con su sonriente *Ángel,* el *San José* con sus simpáticos rasgos individualizadores, y el célebre *Ángel de la sonrisa,* que muestra toda la gracia del manierismo gótico. En contraste con ese preciosismo, las dos estatuas de la *Visitación* en las jambas, con su apacible naturalismo y el abundante drapeado de sus vestidos, revelan un distinto taller que se inspira en modelos clásicos y anuncia el arte del Renacimiento.

El preciosismo gótico se va acentuando durante el siglo XIV. Incluso en el denominado «taller de Rieux», en el sur de Francia, de marcada tendencia clásica, con bellas esculturas conservadas hoy en los museos de Toulouse y Bayonne, constatamos un ligero manierismo en la inflexión de las figuras. Anotemos que, además de las estatuas labradas con fines decorativos, en ese siglo se propaga la imaginería de devoción, en esculturas exentas: Crucifijos, Vírgenes y Santos. Se inicia también el arte de los retablos y el de la escultura funeraria. En este campo se advierte un proceso que comienza en tiempo de san Luis buscando el parecido realista con el rostro del monarca difunto, un realismo que evoluciona hacia el preciosismo (s.XIV), que luego deriva hacia la fantasía, y finalmente acaba en el gusto por lo macabro (s.XV).

Los artistas cuyos nombres conocemos, de este final del siglo XIV, se distinguen precisamente por ser solicitados por reyes y magnates para encargos funerarios, en las cortes de París, Flandes y Borgoña. De todos ellos hay que destacar a Claus Sluter, un gran artista, poco documentado y probablemente flamenco, que fue contratado por el duque de Borgoña Felipe el Atrevido, y trabajó en la *Cartuja de Champmol* (junto a Dijon), como colaborador de Juan de Marville, sustituyéndole luego como jefe de taller. El encargo implicaba un amplio programa: un portal para la iglesia, el calvario en la fuente del claustro y la tumba del fundador de la Cartuja (1307). En las esculturas de la portada —Madonna en el parteluz, y a los lados el duque con san Juan Bautista y su esposa con santa Catalina— queda patente el estilo de Sluter: realismo y plasticidad, en un nuevo lenguaje que significa la transición del gótico elegante al naturalismo algo idealizado del primer Renacimiento. La gran obra de Sluter fue el *Calvario* y las esculturas del llamado *Pozo de Moisés,* de cuya destrucción se han salvado las estatuas de los seis profetas: Moisés, Isaías, Daniel, Zacarías, Jeremías y David, todos identificables por la diferencia de sus rasgos anatómicos, vestimentales o psíquicos. La

otra obra notable de Sluter, sustancialmente bien conservada, es el *sepulcro del Duque Felipe* (m.1404), gótico en su composición, pero con figuras en fase de transición a otro estilo.

B) *España*

Como gran parte de la escultura gótica hispánica, la de la fachada de la catedral de *León* (1255-1260) muestra el influjo francés. En la puerta central se representa el Juicio Final; la de la izquierda se dedica a la infancia de Jesús; la de la derecha, al tránsito de la Virgen y a su coronación. En el parteluz central, la *Virgen Blanca;* en sus jambas, figuras de apóstoles. La fachada del transepto sur (1260-1270) tiene también tres puertas, destacando la central con el Pantocrátor, los evangelistas y los apóstoles.

La fachada principal de la catedral de *Burgos* tiene tres puertas, pero sus esculturas originales fueron sustituidas por otras en el siglo XIX. Las que corresponden al primer período gótico son las de los transeptos. Por su variedad estilística, la del crucero sur, la más antigua, llamada «puerta del *Sarmental*» (1230-40), revela estilísticamente talleres diferentes: en el tímpano se desarrolla un programa románico: el Pantocrátor bendiciente con el Tetramorfos, una figura de Cristo que, a pesar de lo arcaico del programa, muestra un humanismo idealizado verdaderamente gótico. Los evangelistas aparecen sentados escribiendo en los ángulos, dos por cada lado. En el dintel, los doce apóstoles sentados; y en el parteluz, el obispo fundador, don Mauricio (1238). La puerta de la *Coroneria* del crucero norte (1240-1245) desarrolla igualmente un tema de la tradición románica: el del Juicio Final.

En la región de Aragón y Cataluña, la escultura del siglo XIV está bastante documentada. En la fachada de la catedral de *Tarragona* se deben al maestro Bartomeu las figuras de los doce apóstoles. Se le atribuye también la admirable *Virgen* (1282), vestida con manto de anchos pliegues, radiante de armonioso movimiento e inclinada hacia su Niño. Casi un siglo más tarde (1368), en la capilla de los Sastres de la misma catedral, amaneciendo ya el estilo flamígero, el maestro Aloy labra un bello retablo de alabastro.

En el monasterio de *Santas Creus* es notable el sepulcro de Pedro III el Grande (1306) y el de Jaime II y su esposa Blanca de Anjou (1314), obras de Pedro Nonull. En *Poblet* se deben a Jaime Cascalls unas excelentes esculturas de 1352, destruidas y reconstruidas recientemente; y en la catedral de *Gerona,* la del rey Pedro IV de Aragón, representado de pie, en alabastro policromado. En la Seo de *Zaragoza,* Pedro Moragues es el autor del sepulcro del arzobispo Fernández de Luna (1382).

En casi todas las catedrales de España septentrional se conservan buenas muestras de escultura gótica. En la de *Toledo* es digna de mención la llamada *Virgen Blanca,* que ostenta al Niño acariciendo a su Madre. En *Pamplona* destaca la portada llamada *Preciosa* de la sala capitular (s.XIV) con la Virgen y el Ángel de la Anunciación en las jambas, y la historia de María según la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine, en los registros del tímpano. En *Alcobaça* (Portugal) es famoso el sepulcro de don Pedro y doña Inés, incensados por seis ángeles, sobre un friso del Juicio Final.

C) *Germania*

En las puertas de la catedral de *Estrasburgo,* cuya estatuaria evoca la infancia de Jesús, su pasión y el Juicio Final, destacan las figuras de las Vírgenes sabias y necias, de caracteres expresionistas muy germánicos, ungidos de un cierto manierismo parisino: cabelleras largas y voladoras, vestimentas de ricos drapeados y vivo juego de luces y sombras. En el acceso del crucero sur se hallan las célebres estatuas de la *Iglesia* y la *Sinagoga.*

En la portada occidental de la catedral de *Bamberg* (1220) se exhiben dos llamativas estatuas de *Adán* y *Eva,* desnudos, bajo doseles. Es también curiosa la figura ecuestre que se halla en el interior del templo (c.1225), de cuya identidad los historiadores no han llegado a un acuerdo. En el coro de la catedral de *Naumburg* se hallan doce magníficas estatuas conmemorativas de otras tantos personajes *(Eckhard* y *Uta, Hermann* y *Regelindis,* etc.) con sorprendentes rasgos individualizantes, en las que se hace muy probable el influjo de la coetánea escultura francesa.

En el siglo XIV los escultores alemanes acentúan su tendencia expresionista en escenas de la pasión de Cristo: Crucifijos, Vírgenes de la Piedad, etc. Precisamente de procedencia germana es el famoso *Devoto Cristo* de Perpignan (sacristía de la catedral).

D) *Gran Bretaña*

No hay en Inglaterra mucha escultura de calidad que corresponda a este período. La fachada de la catedral de *Wells* (1240) exhibe más de 120 figuras, pero de una plástica anodina. En la de *Westminster* puede alabarse una bella Anunciación en la sala capitular. También son dignos de mención algunos ejemplos de escultura funeraria.

E) *Italia*

La escultura italiana del siglo XIV, realizada por los Pisano, Arnolfo di Cambio, etc., es extraordinaria; pero, a nuestro juicio, debe

ser clasificada en capítulo aparte de la propiamente gótica, pues en tales obras parece despertar ya el espíritu del Renacimiento.

4. LA PINTURA GÓTICA EN OCCIDENTE

La nueva técnica de la arquitectura gótica que facilitó el nacimiento y progresiva ampliación de los muros transparentes favoreció la creciente disminución de la pintura mural y su sustitución por el arte del vitral.

1. **La vidriera gótica**

No fue una invención del arte gótico, pues se conservan vidrieras que merecen el nombre de románicas; pero no hay duda de que, a partir de la segunda mitad del siglo XII, la vidriera empezó a reinar en la arquitectura cristiana.

Pocas son las del siglo XII que han sobrevivido. Casi todas están en Francia: varias en las catedrales de *Sens* y de *Reims;* probablemente también la llamada «Nuestra Señora de la *belle verrière»* en Chartres, y algunas otras en *Le Mans, Poitiers, Clermont, Lyon,* etc.

En el siglo XIII, a medida que los edificios cobran altura, los vitrales ganan en dimensiones y en amplitud de programa, aunque se sigue empleando como base el medallón. Los cromatismos se van acentuando también: los azules pálidos del siglo XII se hacen más sombríos para contrastarlos con rojos ardientes y con la grisalla luminosa de los fondos y de los rostros humanos. Hoy nos asombra la maestría en el dominio de los efectos cromáticos. Con razón se ha escrito que los pintores vitralistas del siglo XIII «son los primeros de entre los primitivos franceses» [9].

El conjunto más impresionante de vidrieras conservadas del siglo XIII es el de *Chartres.* Sus 164 vitrales —2.000 m. cuadrados de vidrio luminoso— se realizaron en poco tiempo: de 1210 a 1235. Tuvo que ser obra de varios maestros con equipos numerosos; y, por tanto, no es extraño que el estilo sea algo variado. Casi contemporáneos y probablemente trabajados por los mismos maestros son los vitrales de *Rouen* (donde se puede ver la firma de un vidriero de Chartres), y los de *Sens, Bourges* y *Reims.*

En torno a 1250, los arquitectos de París, seducidos por la vertiginosa atracción del muro transparente, realizaron los maravillosos muros de cristal de *Saint-Denis* (Pierre de Montreuil) y los rosetones del transepto de *Notre-Dame de París* (Jean de Chelles), que, aun-

[9] Jacques DUPONT, *La peinture gothique* (Skira, Ginebra) 30.

que sometidos a restauraciones, conservan la belleza original: en el crucero norte predomina el azul, «pero el rojo, el verde, el violáceo y el amarillo, en asombrosa vecindad, con trozos de verde y azul yuxtapuestos a veces con audacia, exaltan la intensidad de aquel fondo azul que evoca el paraíso de María» [10]. Asombra también en París el conjunto de vitrales de la *Santa Capilla,* que desde sus 15 soberbios ventanales transforman en luz y color los muros y el aire. Esa misma atmósfera celeste se crea mediante fascinantes vidrieras en los coros de *Le Mans* (1254) y de *Tours* (1260). La variedad y esplendidez cromática de las vidrieras catedralicias del gótico respondían a una voluntad expresiva, el deseo de simbolizar la «Ciudad santa, la nueva Jerusalén» descendida del cielo a la tierra, y «resplandeciente de piedras preciosas y de jaspe cristalino» (Ap 21)

En el último tercio del siglo XIII la vidriera francesa presenta innovaciones. El vidrio blanco va ganando terreno, probablemente por razones de economía y también para iluminar más el espacio. Por otra parte, el progreso en la escultura inclina al realismo de las figuras más que a la música de los colores. En *Saint-Urbain* de *Troyes* (1264) se colocan en el coro vidrieras representando profetas de expresivo perfil y en actitud dinámica. En el siglo XIV se difunde el «amarillo plata», que da más alegría y luminosidad a los espacios interiores. Esta moda del vidrio casi transparente, blanco o plateado, debió de irradiar desde París a diversas regiones cercanas *(Tours, Troyes, Auxerre, Rouen)* e incluso hacia el sur *(Narbona, Carcassonne, Toulouse,* etc.).

El citado influjo de la escultura figurativa y la tendencia al fondo luminoso llegó también a Gran Bretaña en el siglo XIV, como puede verse en figuras de personajes bajo arcada en las catedrales de *Wells, Tewkesbury, Gloucester,* etc.; e igualmente a Alemania: catedral de *Estrasburgo,* iglesias de *Niederhaslach, Königsfelden,* etc. En la península ibérica, la vidriera gótica no tiene especial relevancia, supuesto lo poco que se ha conservado en su estado original: algunas de la catedral de *León,* o en el coro de *Gerona* o en el monasterio de *Pedralbes.*

2. La miniatura gótica

A mediados del siglo XIII el arte de iluminar los manuscritos se va haciendo más preciosista, saliendo de los escritorios monásticos para pasar a manos laicas más cortesanas.

En *Inglaterra,* donde se conservaba una larga tradición de miniaturistas, deben mencionarse el *Salterio de la reina Ingeborg* (Chan-

[10] A. TEMKO, *Notre-Dame de Paris. Clé du monde gothique* (París 1957) 207.

tilly, Mus. Condé), el *Apocalipsis* procedente de la abadía de St. Alban (Trinity College de Cambridge) y varios otros Salterios del Museo Británico, entre los que descuella el *Salterio Arundel,* en el que un artista muy personal supo crear figuras sumamente delicadas y de gracioso movimiento, con buen sentido de la composición. Del mismo tiempo (s.XIV) debe de ser también el *Salterio de la reina María* (Mus. Brit.), en el que la miniatura medieval alcanza una de sus más altas cimas. Tiene 70 folios con 223 dibujos relativos al Antiguo Testamento, cuatro ilustraciones del calendario, 24 de los meses, 27 iniciales historiadas y 464 dibujos a plumilla, al pie de páginas, ligeramente coloreados.

En *Francia,* entre las miniaturas más notables del siglo, merecen mencionarse las del *Salterio de Blanca de Castilla* (París, Arsenal) y del *Salterio de San Luis.* En ambos se acusa una tendencia al preciosismo. Otras obras dignas de mención son la *Biblia Maciejowski* (N.York, Pierpont Morgan), el *Breviario de Felipe el Hermoso* (París, Bibl. Nac.) y la *Summa Le Roy* (Londres, E.G. Millar), atribuida al maestro Honoré, identificable por su tendencia a modelar con los colores. Entre los artistas documentados, que empiezan a conocerse ya a principios del siglo XIV, destaca Jean Pucelle, jefe de taller al servicio de Felipe el Hermoso. De su entorno provienen obras importantes como la *Biblia de Robert de Bylling* (1327), el *Breviario de Belleville* (1343), y las famosas *Petites Heures de Jeanne d'Evreux* (c.1325, New York, Cloisters). Con Jean Pucelle se impone una nueva concepción del libro iluminado. La fantasía y la imaginación se dan libre curso en la parte baja de los folios y en los márgenes de las páginas con escenas alegres y detalles grotescos. Pucelle formó escuela y, después de él, de 1350 a 1380, se producen una serie de obras notables, muchas de ellas con asunto mundano en torno a la corte del rey Carlos V.

En tierras ibéricas pertenecen al siglo XIII algunas miniaturas excelentes, como la que retrata al rey Alfonso IX en el *Tumbo A* de Compostela, y las del *Libro de las Estampas* o la *Biblia antigua* de las Huelgas (Burgos). Más importantes, en cuanto suponen la formación de un taller cortesano de miniaturas, son las que ilustran las obras del rey Alfonso X el Sabio, y especialmente, por lo que se refiere a temática religiosa, el libro de las *Cantigas de Santa María* (1252-1284), del que nos han llegado varias versiones, siendo la más importante la que se conserva en El Escorial. «Aunque se trata de un cancionero religioso, su arte es estrictamente civil, ya que no es el monasterio, sino la ciudad, con su pluralidad de voces, lo que allí habla» [11]. Durante el siglo XIV se va imponiendo el gótico lineal en

[11] J. GUERRERO LOVILLO, *Miniatura gótica castellana* (Madrid 1956) 20.

algunas *Biblias* que se iluminan con escenas de clara filiación francesa, como la de Vich.

3. Retablos, muros y paneles

Huelga decir que el arte de la vidriera de las iglesias góticas no eliminó por completo la pintura religiosa que desde la época anterior se seguía haciendo sobre el tradicional soporte del muro y del panel. Se mantuvo esa tradición, aunque en ella se observa que, estilísticamente, se asumen las innovadoras tendencias hacia el realismo.

En algunas catedrales de Francia (Cahors, Clermont, etc.), así como en la iglesia de los Jacobinos (Dominicos) de Toulouse, se conservan varias pinturas murales de calidad. Pero lo más notable y original es el llamado *Paramento de Narbona* (Louvre), monumental composición, dibujada más que pintada en grisalla sobre seda, dedicada al tema de la Pasión. Habría que tener también presente que a esta época pertenecen los pintores de la escuela de Aviñón, residencia de los papas desde 1303, para los que trabajan artistas como Simone Martini y Mateo Giovanneti de Viterbo, que, como contemporáneos de Giotto y algo influidos por él, anuncian ya el Renacimiento.

En tierras del Imperio germánico lo más destacable de la pintura gótica es del siglo XIV. Aparte algunos paneles y retablos en monasterios de Klosterneuburg (Viena) y Hohenfurth, en los que se observa cierta tendencia expresionista, característica del arte alemán, la pintura más notable tiene nombres bastante documentados, como Teodorico, artista que realizó en Praga para Carlos IV obras de intensa religiosidad, y el Maestro de Trebón, autor de su retablo. A ambos artistas se les considera iniciadores del que luego se llamó «bello estilo», de un gusto aristocrático por las formas delicadas, graciosas y elegantes. En la región septentrional de Alemania adquirieron enorme prestigio el maestro Bertram, autor de un gran retablo con escenas de la Biblia y numerosas figuras de vigorosa expresión psicológica, y el maestro Francke, autor de otro gran retablo (hoy en el Museo de Hamburgo) en que se conjugan realismo, monumentalidad y lirismo.

La pintura gótica en España tiene un primer período que se ha llamado «gótico-lineal», caracterizado por el linealismo que define figuras planas sobre fondo monocromo, que va pasando a un segundo estilo «ítalo-gótico» con cierto modelado cromático, para desembocar finalmente en el estilo internacional (siglo XV). Al primer estilo lineal pertenecen las pinturas de Antón Sánchez de Segovia descubiertas en la Catedral Vieja de Salamanca, y las que aún más

recientemente aparecieron en el ábside de la iglesia de Gaceo (País Vasco) sobre diversos temas escatológicos. También pertenecen al mismo estilo las que Juan Oliver pintó para el refectorio de la catedral de Pamplona, y el Maestro de Olite para la iglesia de San Pedro; así como otras obras no suficientemente documentadas que han pasado al Museo de Navarra. Con la decoración mural del sepulcro del obispo Sánchez Asiáin (m.1364) en el claustro de la catedral se inicia en Navarra el estilo ítalo-gótico.

En Aragón se han conservado también pinturas del estilo lineal o «franco-gótico» en diversos lugares (La Almunia, Daroca, etc.), pero lo más sorprendente fueron las pinturas que decoraban la sala capitular del monasterio de Sigena, gravemente dañadas en la guerra de 1936, dedicadas a episodios bíblicos de ambos Testamentos con un estilo vigoroso que revela el realismo itálico y prerrenacentista de su autor. En Cataluña habría que mencionar algunas pinturas de las catedrales de Lérida y Seo de Urgel, en cuyo museo se guardan también varias tablas y retablos de excelente factura; en ellas apunta ya la búsqueda del claroscuro. Esta tendencia al estilo gótico-itálico se hace aún más evidente en algunos frescos de la catedral de Tarragona, de Santo Domingo de Puigcerdá, en el retablo de Fontanyá (Museo de Solsona) y, desde luego, en las pinturas de Ferrer Bassa, que merecen situarse en otro capítulo.

La pintura gótica que merece la mayor atención del historiador por su peculiaridad y por su premonición de futuro es la que se va haciendo en Italia en el curso del siglo XIII. La toma de Constantinopla por los cruzados de Occidente en 1204 marcó el comienzo de una serie de influencias mutuas, estimuló el comercio italiano hacia Oriente y provocó la llegada de decoradores y mosaístas griegos. El resultado fue que los pintores italianos de casi todo ese siglo adoptaron lo que se llamó la *maniera greca.*

En la región de Lucca, hacia 1200, la familia de los Berlinghieri funda un taller que produce piezas de un estilo bizantinizante. Sus Cristos en cruz presentan un cuerpo rígido, con los ojos abiertos y en actitud apacible, en general rodeado por muchas escenas con figuras destinadas a suscitar piedad y devoción en torno al tema de la pasión. Su *San Francisco* de la iglesia de Pescia (1235) está también flanqueado por seis episodios de la vida del santo, en las que apunta ya el gusto por la narración y la anotación realista ante el mundo faunístico y vegetal.

En Toscana ese realismo devoto irrumpe en la segunda mitad del siglo XIII con Giunta Pisano, un pintor que se inclina al patetismo; en sus Cristos se acentúan las huellas de la tortura en el cuerpo del Crucificado y las crispaciones del rostro. Otro notable artista de Pisa es el Maestro de San Martino, que entre 1260 y 1270 pinta una bella

tabla de la *Maestà* (Virgen entronizada), encuadrada, como era costumbre, por varias escenas de gran calidad cromática.

En Florencia, hacia la mitad del siglo, era jefe de taller Coppo di Marcovaldo, autor de iconos: de la *Madonna* con fondo dorado y acusado grafismo en los drapeados, y de *Cristo crucificado,* como el de San Gimigniano, todavía en la línea de una tradición románica penetrada de bizantinismo. Fieles a la *maniera greca* se mantienen también Margaritone de Arezzo y Guido de Siena, que trabajan en el segundo tercio del siglo sobre los temas habituales en ese siglo: Cristo en cruz, la Madonna y San Francisco.

En el último tercio del siglo, en Roma y Florencia es donde hallamos a tres artistas que promueven un avance decisivo en la pintura gótica italiana: Torriti, Cavallini y Cimabue. El mosaico del *Pantocrátor* en San Juan de Letrán demuestra que Jacobo Torriti ha asumido todo lo mejor que le ofrecía el bizantinismo. Pero su obra maestra es el mosaico de la *Coronación de María* en el ábside de Santa María la Mayor de Roma, en el que conjuga el refinamiento bizantino con motivos evocadores de la tradición clásica y paleocristiana.

En Pietro Cavallini se advierte ya un distanciamiento de la *maniera greca* orientado hacia modelos antiguos. Su mejor obra, además del *Juicio Final,* que puede verse algo deteriorada en Santa Cecilia in Trastevere, es la *Historia de la Virgen* de Santa Maria in Trastevere (c.1291), donde el bizantinismo se ve también algo superado por cierto clasicismo romano.

La confluencia de los mejores artistas italianos en la decoración del baptisterio de Florencia y en la iglesia de Asís puso las bases de una definitiva superación del bizantinismo. Y en esa operación, quien más descolló fue Cimabue (1240?-1302). Alcanzó prestigio con obras realizadas en Pisa y Roma. Pero su obra más prestigiosa la realizó en la iglesia inferior de *Asís:* una *Virgen con santos* que engloba un magnífico retrato de san Francisco; una admirable *Crucifixión,* monumental y patética al mismo tiempo; visiones del *Apocalipsis* y de la *Vida de la Virgen,* y otras figuras que anuncian un nuevo estilo. Otras pinturas que, si no son de mano de Cimabue, debieron de salir de su taller son el *San Francisco* de Santa María de los Ángeles de Asís y la *Madonna* de San Francisco de *Pisa* (hoy en el Louvre). En las obras más seguras de Cimabue se observa, como ha escrito André Chastel, «el mismo esfuerzo que en los artistas romanos por controlar las formas tradicionales de la *maniera greca* y animarlas con gravedad y contención» [12].

[12] A. CHASTEL, *El arte italiano* (Torrejón de Ardoz [Madrid] 1988) 107.

Quien se mantuvo fiel a la *maniera greca* incluso hasta bien entrado el siglo XIV, sin perder nada de su gran prestigio coetáneo, fue Duccio de Boninsegna (1255-1318). Se hizo famoso por su *Madonna Rucellai* para Santa Maria Novella de *Florencia* (1285). Siguieron otras pinturas notables como la *Virgen con Franciscanos* (1290) de la pinacoteca de *Siena.* Pero su obra más ilustre fue la encargada por su municipio natal, la denominada *Maestà de Siena,* que fue llevada procesional y triunfalmente desde el taller del artista hasta la catedral el 9 de junio de 1311. En Duccio se puede notar alguna leve influencia de artistas modernizantes como Giotto y Nicolás Pisano, pero no puede negarse que sigue siendo sobre todo un colorista bizantinófilo que somete el realismo a la magia de la línea serpentina y a la seducción de la suntuosidad cromática, y eso fue sin duda lo que le valió el favor popular.

5. ÚLTIMO PERÍODO DE LA PINTURA BIZANTINA

Cuando se habla del «renacimiento artístico de los Paleólogos» suele referirse a la decoración *pictórica* de las iglesias bizantinas, porque realmente en ese período es cuando se produjo en la pintura una verdadera revolución estilística.

Dentro de las limitaciones que nos impone este manual, no podemos detenernos ni siquiera a enumerar las muestras de decoración pictórica de los siglo XIII-XV que, en estado de mayor o menor deterioro, han llegado hasta nosotros y que de una manera genérica pueden englobarse bajo la denominación de arte «bizantino» aunque se hallen en regiones alejadas del poder de Constantinopla.

Desde el punto de vista iconográfico, hay que señalar que se mantienen algunos temas antiguos como el Pantocrátor, la Virgen María, los doce Apóstoles, y las doce Festividades litúrgicas; pero se propagan con más insistencia otros temas cono la *déesis,* el bautismo de Cristo, la Dormición de la Virgen, los Arcángeles, y los santos patronos locales del mundo bizantino. Desde el punto de vista estilístico se busca decididamente la profundidad en los paisajes, destacando la situación de los diversos planos de la escena mediante elementos arquitectónicos, como ocurre en los mosaicos del templo monasterial de *Chora* en Constantinopla y en la pintura al fresco de su *parekklesion,* una *Anástasis* de incomparable grandeza. Hay, además de una clara tendencia naturalista, una especial habilidad para situar a los personajes en el espacio por medio de atrevidos escorzos, e incluso a presentarlos con tres cuartos de perfil.

En algunas iglesias de *Serbia,* como en la dedicada a la Ascensión en *Milesevo,* las figuras de escenas evangélicas están pintadas

sobre fondos claros con un vivo sentido de la forma plástica y una cierta grandeza monumental en las actitudes. La misma monumentalidad se observa en las variadas escenas pintadas en la iglesia de la *Trinidad* de *Sopocani.* Durante el reinado del rey Milutin o poco después, en el primer tercio del siglo XIV, la decoración pictórica de iglesias serbias de Prizren, Studenica, Gracanica y Decani demuestran una deliberada proclividad hacia el naturalismo, que se sabía conjugar con un notable brío expresionista y unos contrastes cromáticos que podrían calificarse de barrocos. En *Grecia* la pintura de esta época mejor conservada hay que buscarla en las iglesias de *Mistra.* Entre ellas cabe destacar la originalidad de las pinturas de la *Períbleptos,* en las que se ha logrado un ilusionismo curioso, provocado por golpes de luz iluminando ciertas escenas con un resplandor como de relámpago. Tanto en la *Períbleptos* como en la *Pantanassa* se hace evidente el avance hacia una nueva concepción realista del espacio, con sucesión de planos, perspectivas escorzadas y vestiduras propias de la época, factores todos que a un occidental podrían recordarle el estilo de un Ambroggio Lorenzetti.

A partir de finales del siglo XIV es en *Rusia* donde debemos buscar los mejores artistas decoradores, comenzando por Teófanes el Griego, de quien se sabe que decoró unas cuarenta iglesias en Constantinopla, Calcedonia, Galacia, Kaffa, Novgorod y Moscú. Este artista pone el acento en los rostros de sus personajes. En sus pinturas juega un papel decisivo la luz, una luz fortísima a veces, con la que sabe modelar los cuerpos, al mismo tiempo que sugiere una realidad inmaterial. Entre sus discípulos descolló Andrei Rublev (c.1360-1430), que eclipsó a su maestro. Colaboró con Teófanes en el monasterio de *San Sergio* en *Novgorod,* en *Moscú* (iglesia de la *Natividad de María)* y en *Vladimir* (catedral de la *Asunción).* Pintó luego el iconostasio de la *Trinidad* de la abadía de San Sergio y los frescos del monasterio de *Andronikov* de *Moscú.* Rublev es el autor del célebre icono de la *Trinidad* (Hospitalidad de Abrahán).

Esta referencia al famoso icono nos obliga a mencionar el arte de los iconos en esta última época bizantina. En ella se empezó a aplicar la técnica musivaria a soportes de madera. Cuando un cierto empobrecimiento del Estado hizo imposible revestir de mosaicos los interiores templarios, empezaron a aparecer pequeños iconos de mosaico, al alcance de reducidas fortunas, que lograron una gran difusión en el siglo XIV. Fue en ese siglo cuando se elaboró el *díptico de la Obra del Duomo* de Florencia, que es un ara portátil adornada con imágenes de las doce fiestas litúrgicas, una verdadera obra maestra dentro de los mosaicos portátiles de ese tiempo [13]. Otra obra de es-

[13] A. GRABAR, *La peinture byzantine* (Ginebra 1953) 190.

pecial relevancia es la *cruz-relicario* de Cosenza, regalo del emperador Federico II a la catedral con motivo de su consagración. Está formada por una lámina de oro sobre un alma de madera, adornada con filigranas y esmaltes de excelente calidad. Fueron muchos los esmaltes bizantinos que se exportaron a Rusia y demás países del Este europeo y llegaron incluso a Renania e Italia.

En Moscú se formó una escuela de iconos esmaltados muy peculiar, que se distingue de los talleres bizantinos por una mayor estilización hierática, por su preferencia por los fondos bermejos y por la simplicidad y simetría del diseño. Estos caracteres son muy visibles en algunos iconos del Museo de San Petersburgo. En el siglo XIV se hacen más frecuentes los fondos de oro, pero se mantienen los otros rasgos de hieratismo, luminosidad y simetría. Los museos Benaki y Bizantino de Atenas conservan una amplia serie de iconos, provenientes de los talleres de Bizancio y Moscú, y que deben asignarse a la época de los Paleólogos por el alargamiento de los rasgos faciales, la acentuación de los contornos y cierta sequedad expresiva. El museo Tretiakov de Moscú guarda una rica colección de iconos del tardío medievo. Descuella por su belleza el de la *Transfiguración* de Teófanes el Griego, que supo expresar con increíble intensidad la metamorfosis de Cristo, quien, revestido de luz y convirtiendo su anatomía en una blancura absoluta donde no caben los pliegues de la morfología natural, parece fulminar aterradoramente a los tres testigos del milagro. Más célebre es sin duda el icono de la *Hospitalidad de Abrahán* (o de la *Trinidad)*, que ha merecido fama y admiración universal por la armonía de su composición, la nitidez y belleza geométrica de su dibujo y la espléndida simplicidad de su cromatismo. En la misma galería puede verse el magnífico icono de la *Anunciación* (ya del siglo XV), que pone en contraste a un ángel que vuela arrebatadamente hacia María y una Virgen que inclina su cabeza y se repliega en la quietud y recogimiento de su misterio interior. A pesar de la celebridad de Rublev, la pintura de Moscú no alcanzaría su cima hasta la aparición de otro iconógrafo, Dionisio (1440-1505), que pintó de manera expresionista unas figuras enormemente alargadas en contraste con extremidades diminutas, un extraño lenguaje que no puede menos de recordarnos el manierismo del Greco.

6. EL PRERRENACIMIENTO

Esta denominación puede servirnos para definir un período histórico y un estado de la sensibilidad estética y de la creación artística que se produjo en Italia durante el siglo XIII y que fue resultado de la fusión entre las tradiciones bizantino-orientales, importadas en Italia

por acontecimientos históricos de carácter político-militar y económico, y la revalorización de la antigüedad clásica que se hizo presente en el medio cultural de la época, impulsada por el realismo filosófico de las escuelas y la cosmovisión franciscana de la naturaleza.

Esta sensibilidad fue especialmente fomentada desde la corte de Sicilia, donde reinaba el emperador Federico II, monarca cultísimo y neopagano, entusiasta admirador de la antigüedad, que adoptó el título de *Fredericus Imperator Romanorum Caesar Augustus.*

1. La escultura: el taller de los Pisano

Nicolás de Pisa (1215-1284), padre de la saga de los Pisano, debió de nacer en la Apulia, pero se formó en la corte de Sicilia. Su obra más documentada está en ciudades del norte de Italia. Su *Púlpito del baptisterio* de la catedral de *Pisa* (1260) presenta en las cinco caras de su balaustrada los temas fundamentales de la iconografía de Cristo; y en las aristas que las separan, seis estatuitas exentas representan a san Juan Bautista y las cinco Virtudes. Otras figuras decorativas completan la arquitectura del conjunto. Ante lo tempranero de su datación, los historiadores buscan en esta sorprendente obra las huellas de lo románico y de lo gótico. Pero la impresión espontánea que recibe el espectador es que nos hallamos ante un escultor clásico. Las formas redondeadas de las figuras, el respeto de la escala en las proporciones, el realismo de las formas y la majestad solemne que se ha intentado dar a todo el conjunto acusan a un genial innovador que está abriendo caminos a la escultura cristiana.

En el *Púlpito de la catedral* de *Siena* (1266-1268) Nicolás debió de contar con colaboradores de su familia y taller. Es un púlpito de planta octogonal, más grande y más lujoso que el del baptisterio pisano, con escenas de la vida de Cristo y de la Virgen en la balaustrada y otras figuras simbólicas de las Artes liberales en la columna central. Quizá no tienen la solemnidad y al aplomo clásico de las esculturas de Pisa, pero, como ha escrito Enzo Carli, constituyen el primer testimonio plástico, aun antes que Giotto, del espiritualismo de san Francisco de Asís [14].

De la escuela de Nicolás Pisano salieron tres extraordinarios escultores: Fray Guillermo (1240-1313), a quien se deben los relieves del *Arca funeraria de Santo Domingo* de *Bolonia;* Arnolfo di Cambio (1250-1302), creador del tipo de sepulcro renacentista en forma de baldaquino, y autor, entre otras obras, de la conocida estatua sedente de *San Pedro* en su basílica de Roma; y Giovanni Pisano

[14] E. CARLI, *Il pulpito de Sienna* (Bergamo 1943).

(c.1250-c.1314), que colaboró en las obras de su padre Nicolás, y se independizó estilísticamente de él adoptando un estilo dramático propio del último gótico. Aunque en el *Púlpito de San Andrea* de *Pistoia* (1297-1301) no se aleja mucho del lenguaje de su padre, afirma un nuevo estilo en el *Púlpito de la catedral* de *Pisa* (1302-1310), en el que quiso estampar su firma de autor único: *Sculpsere Johannis manus solae.* La cátedra es de planta curvilínea, dividida en ocho sectores dedicados a los habituales temas evangélicos y simbólicos, propios de las cátedras. Pero el lenguaje plástico es ya muy distinto del de su padre Nicolás. Incluso si comparamos este púlpito con el anterior del mismo Giovanni en Pistoia, observamos que aquí la inventiva es mayor, se introduce más hondamente el paisaje y se acentúa el dramatismo; los gestos de los personajes se exasperan, sus proporciones se alargan, los pasajes entre plenos y vacíos se hacen más bruscos y las figuras emergen de los fondos como lenguas de fuego agitadas por un huracán. El goticismo alcanza aquí un grado que puede calificarse de «expresionismo popular».

Dentro de la misma escuela habría que incluir otros notables escultores italianos de la siguiente generación: Lorenzo Maitani (c.1275-1330), que dejó obra en la fachada de *Orvieto;* Andrea Pisano, autor de la puerta norte del famoso baptisterio de *Florencia;* Nino Pisano, hijo de Andrea, probable autor de la *Madonna del Latte;* Andrea Orcagna, famoso también como pintor; y otros en los que se hace patente la tendencia hacia el manierismo gracioso que caracteriza el arte gótico de finales del siglo XIV y anuncia una nueva era de fecundidad artística.

2. La pintura: la escuela de Giotto

Giotto di Bondone (c.1266-1337), nacido en Colle di Vespignano, cerca de Florencia, fue discípulo de Cimabue a quien pronto superó. En 1295 trabaja en la decoración de la iglesia superior de *Asís,* pintando 26 escenas de la leyenda franciscana. Hacia 1300 se halla en Roma, donde compone el *mosaico de la Navicella* (hoy muy restaurado). En iglesias de *Florencia,* donde reside más habitualmente, realiza diversos frescos y pinturas sobre tabla (la *Madonna con santos* de los Uffizi); en «la arena» de *Padua* decora los muros de la «capilla Scrovegni» con 36 escenas de la vida de Cristo y de la Virgen. Trabaja también para el papa Clemente V en *Aviñón,* pero regresa a Florencia para decorar las capillas Bardi y Peruzzi de *Santa Croce.* A partir de 1320 se desplaza a diversos lugares: Lucca, Gaeta, Nápoles y Roma. En 1334 se le nombra maestro de la obra de la catedral de Florencia, para la que diseña el campanile y los relieves

de los rombos que decoran sus muros. Poco después muere en plena gloria.

Vasari le considera un pintor genial y ese juicio no ha sido invalidado por los historiadores posteriores. Quizá su gran mérito haya sido el haber sabido captar las exigencias que se respiraban en el aire de una sociedad urbana, burguesa y comercial, y haber acertado a sintetizar todos los valores de los grandes artistas italianos que le habían precedido. Sus rasgos más notables pueden definirse así: *verismo,* con el que supera el convencionalismo decorativo de los bizantinos y de la pintura sienesa; *individualización,* por la importancia que da a los rasgos faciales, intentando expresar con los gestos y las miradas los movimientos del cuerpo y del espíritu, aunque no logra aún evitar que sus pretendidos retratos tengan algo de máscara convencional; *valores táctiles,* el factor con el que fue más innovador, pues degradando la intensidad de los colores e introduciendo el juego de valores de luz y sombra supo dar plasticidad a sus figuras y conducir la pintura definitivamente hacia el realismo renacentista; y, finalmente, *pintura del espacio,* en cuanto que, mejor que todos los artistas precedentes, supo introducir en sus escenarios la tercera dimensión sin destruir el carácter bidimensional de una pintura esencialmente decorativa.

Giotto fundó escuela, tuvo colaboradores anónimos que siguieron imitando su estilo durante decenios después de su muerte, salvando el honor de un arte, que, en el último tercio del siglo XIV, sufrió una decadencia en toda Europa por razón de las guerras y las epidemias.

Entre sus inmediatos discípulos descollaron Bernardo Gaddi, que decoró la iglesia *Santa Croce* y pintó algunas *Madonnas* sobre tabla, sin desprenderse completamente de cierta gracia sienesa; Tadeo Gaddi, ahijado y colaborador de Giotto, pintó en el camposanto de Pisa y realizó algunos retablos. Su hijo Agnolo Gaddi y Maso di Banco trabajaron también en la iglesia de *Santa Croce* de Florencia. En la decoración de esa misma iglesia y en la de *Santa Maria Novella* colaboró Andrea Orcagna (m.1368), miembro de una familia de artistas, los Di Cione.

3. La herencia de Duccio y de Giotto

Anteriormente hemos citado a Duccio de Boninsegna como representante de una pintura gótica que adoptó la *maniera greca.* Discípulo suyo y sienés como él fue Simone Martini (1284-1344), que moderó el bizantinismo de su maestro. Aunque se le ha calificado como «el más estrictamente gótico y lineal entre los grandes pintores

italianos» del momento, su arte no se concibe sin el precedente de Giotto. En contraste con la célebre *Maestà* de Duccio, la *Madonna* que Martini pintó para el Commune de su ciudad tiene ya poco de bizantinismo; es una composición animada y libre, carente del fondo de oro abstracto y uniforme que gustaba a Duccio. Los frescos sobre la *Vida de San Martín* en la capilla inferior de *Asís* ofrecen detalles de un realismo siempre transido de gracia y elegancia. De sus pinturas sobre tabla descuella la *Anunciación* (1333), de los Uffizi, donde el artista ha sido fiel al espíritu de Duccio pintando un simbólico fondo de oro sobre el que destacan, en una acertada y expresiva disposición de las dos figuras esenciales, la gracia de las líneas definiendo siluetas, la sutileza ornamental y la suntuosidad cromática.

Ambroggio Lorenzetti (m.1348) se dio a conocer pintando *Vírgenes* para diversos lugares del entorno sienés. Es un artista que intenta conjugar la gracia de la línea con ciertos efectos plásticos. En su *Presentación* de los Uffizi (1342) se hace evidente la influencia de Giotto (que acababa de desaparecer) en la búsqueda de efectos espaciales que distinguió al gran innovador florentino. La obra que dio más fama a Lorenzetti fue la decoración del Palazzo Pubblico de Siena con cuatro alegorías sobre *el Bueno y el Mal Gobierno* de una ciudad.

Pietro Lorenzetti, nacido poco antes que su hermano Ambroggio, es conocido por sus frescos de la capilla inferior de *Asís*. Es más giottesco que su hermano. En sus composiciones abundan los espacios vacíos y tenebrosos; con ellos busca la expresión de lo trágico en escenas de la pasión y muerte de Cristo. Sus tablas pintadas revelan su sensibilidad en la observación de detalles realistas. Así, por ejemplo, en el tríptico de la *Natividad de María* del Museo del Duomo (1342).

Fuera de Toscana, en Paolo Veneziano (m.1360), autor de una bella *Muerte de la Virgen* (Vicenza 1333), se ve que la admiración por Giotto no logró acabar con el bizantinismo reinante. La influencia de esta tradición, tan poderosa en Siena, se mantuvo en muchos lugares de Italia y pasó sus fronteras.

En España, por ejemplo, un artista especialmente dotado como Ferrer Bassa (m.1348) es más fiel seguidor de Simone Martini que de Giotto. Su única obra segura son los frescos de la capilla San Miguel del monasterio de Pedralbes, en *Barcelona*. Afortunadamente bien conservados, y de espléndido colorido, evocan episodios de la pasión y de los gozos de María, con figuras de canon alargado y bellamente estilizadas. Los hermanos Serra trabajan en el último tercio del siglo XIV. Sus personajes son menudos, delgados, de rostro redondeado, con expresión pensativa, dulce y tranquila, sin el dramatismo de los de Ferrer Bassa. En sus obras tardías sus figuras

ondulan, anunciando el estilo internacional. A Jaime Serra (m.1395) se le debe documentadamente el *retablo de la Resurrección* del Museo de Zaragoza, de clara influencia sienesa; el de *San Esteban* del Museo de Barcelona, y la *Virgen de Tobed* (prop. privada), que presenta los retratos de Enrique II y su familia. Su hermano Pedro Serra es asimismo autor de numerosos retablos, entre ellos el admirable de *Manresa,* uno de los más bellos del arte español. También le pertenecen el *Retablo de Todos los Santos,* destinado a la sala capitular de San Gugat (Mus. Barcelona); el de *Santa Eulalia y Santa Clara* (Museo de Segorbe), y otros cuyas piezas se hallan dispersas.

7. ARTES SUNTUARIAS DEL GÓTICO

Ésta es la época en que, en las nacientes monarquías europeas, nace y se desarrolla un arte aristocrático de contenido profano; pero son todavía mayoría las piezas suntuarias destinadas al servicio de la religión.

En orfebrería se documentan ya nombres de grandes artistas como Hugo de Oignies, un monje de los Países Bajos que ejecuta piezas litúrgicas de gran belleza, con finísima labor de filigrana. En el tesoro de Notre-Dame de *Namur* se conservan un evangeliario, un cáliz y un relicario firmados por él hacia 1228. Su técnica y estilo pasaron la frontera, y en el norte de Francia propició la creación de talleres que realizaron piezas notables: la *corona-relicario* de san Luis (en el Louvre), el *ostensorio de Herkenrede* (Hassel 1286), la gran *urna de Santa Gertrudis* en Nivelles (1272), el *relicario de la Santa Espina* de Arras (1230), la *arqueta de San Taurino* de Evreux, imitando una iglesia gótica, y el magnífico *tríptico de Floreffe,* probable obra de artistas parisinos de hacia 1260.

En Germania, tierra de gran tradición metalística, son notables la *urna de San Eleuterio* de Tournai (1247), la de *Santa Isabel de Hungría* de Marburg (1249), el *relicario de Felipe II,* que ostenta la forma de una compleja y fantástica arquitectura, y otras obras como los frontales de altar y los baldaquinos de retablo, piezas que dieron fama inmortal a artistas como Nicolás de Verdún.

En Italia la orfebrería en frontales de altar como el de la catedral de Pistoia (1316) consagraron la fama de Andrea di Jacobo de Ognabene. A veces la labor metalística se funde con trabajo de esmaltes como en el precioso relicario de *San Galgano* (1315).

En España la obra maestra es el retablo de la catedral de Gerona, formado por tres cuerpos de recuadros en plata repujada, obra de Ramón Andreu y Pedro Vernec, con un baldaquino que, por su estilo, es pieza única en el mundo (1292-1326).

La creatividad artística del gótico se manifestó también en el trabajo en marfil. Correspondiendo a la gran escultura francesa de la época, de los talleres cortesanos de Francia salieron preciosas estatuitas de marfil entre los años 1260 y 1300. El Louvre conserva algunas de extraordinaria calidad, sobre temas como la *Anunciación* o la *Coronación de María*, el *Descendimiento*, etc., con figuras que presentan la característica inflexión curvilínea del arte del momento. Tales rasgos se advierten incluso en figuras sentadas como la Virgen de *Villeneuves-les-Avignon*, un tipo de díptico que se multiplica en Francia en el curso del siglo XIV. Sólo a finales de ese siglo, los talleres itálicos entran en competencia con los franceses.

Los talleres de Limoges continúan su tradición artística en el esmalte; pero es en Italia donde esta técnica logra sus realizaciones más exquisitas, sobre todo en Toscana, que se distingue por sus esmaltes traslúcidos. Destaca el *cáliz* autógrafo de Guccio di Manaia, regalado por Nicolás IV a la ciudad de Asís (1288), y el *Brazo-relicario* de san Luis en Toulouse; y, sobre todos, el relicario de los *Corporales de Bolonia* en la catedral de *Orvieto*, obra del célebre orfebre Ugolino de Vieri (1338), en forma de iglesia gótica italiana, *maravilla de técnica y suntuosidad*.

En este capítulo del arte funcional litúrgico no debe olvidarse tampoco lo realizado en la técnica del bordado y tejido, especialmente practicado en Alemania, donde eran estimados los paramentos de altar que salían de talleres de Colonia; y en Gran Bretaña, cuyas piezas de *opus anglicanum* constituían una especialidad que se exportaba en forma de piezas preparadas para su aplicación a la indumentaria litúrgica. En Francia merece recordarse el célebre tapiz del *Apocalipsis de Angers*, encargado por Luis de Anjou, hermano del rey, y ejecutado por el tapicero parisino Nicolás Bataille (1375-1384), conforme a los cartones diseñados por Juan de Brujas: eran siete piezas con una longitud total de 150 m., presentando figuras y escenas del Apocalipsis, referentes a las amenazas del vidente de Patmos sobre las siete iglesias. De ese conjunto se han salvado siete paneles con grandes figuras, más caracterizadas por el vigor monumental que por la finura y la elegancia.

CAPÍTULO VIII

EL PRIMER RENACIMIENTO (1398-1503)

BIBLIOGRAFÍA

ANTAL, F., *El mundo florentino y su ambiente social* (Madrid 1987); ARA GIL, J., *La escultura gótica en Valladolid* (Valladolid 1978); ARGAN, G. C., *Brunelleschi* (Madrid 1981); AZCÁRATE, J. M., *Arquitectura gótica toledana del siglo XV* (Madrid 1958); BANGO TORVISO, I.-MARÍAS, F., *Bosch: Realidad, símbolo y fantasía* (Vitoria 1982); BAUDOIN, J., *La sculpture flamboyante. Les grands imagiers d'Occident* (Nonette 1983); BAXANDALL, M., *The limewood sculptors of Renaissance Germany* (New Haven-London 1980); BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, 2 vols. (Madrid 1972); BERTI, L., *Masaccio* (Milano 1964); BOCCADOR, J., *La statuaire médiévale en France 1400-1530*, 2 vols. (París 1982); BROSKE, B. G., *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance* (New York 1951); BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia* (Barcelona 1981); BUZZATI, D., *L'Opera completa di Bosch* (Milano 1966); CALL, F., *L'Ordre flamboyant* (París 1967); CHASTEL, A., *Italia 1400-1500. El gran taller* (Madrid 1966), ID., *Italia 1460-1510. El Renacimiento meridional* (Madrid 1965); ID., *El mito del Renacimiento 1420-1510* (Barcelona 1969); CHASTEL, A.-KLEIN, R., *El Humanismo* (Barcelona 1964); CHATELET, A., *Les primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas de Nord au XVIème siècle* (Fribourg-París 1980); CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1445-1600* (Madrid 1983); CLARK, K., *El arte del Humanismo* (Madrid 1989); CORTI, M.-FAGGIN, G. T., *L'Opera completa di Hans Memling* (Milano 1973); DUPONT, J., *La peinture gothique* (Ginebra 1954); FRANCASTEL, P., *El Quattrocento florentino* (Barcelona 1958); GARIN, E., y otros, *El hombre del Renacimiento* (Madrid 1990); GNUDI, C., *La peinture gothique* (Ed. Skira, Ginebra 1954); HARVEY, J., *The perpendicular Style 1330-1485* (Londres 1978); HEYDENREICH, L. H., *Eclosión del Renacimiento. Italia 1400-1460* (Madrid 1972); JANKE, E. S., *Johan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra* (Pamplona 1977); JULLIEN, R., *La Sculpture gothique* (París 1965); KRISTELLER, R. Oskar, *El pensamiento renacentista y las artes* (Madrid 1986); LEGNER, A. (ed.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, 3 vols. (Köln 1978); LIEBMANN, M. J., *Die deutsche Plastik 1350-1550* (Leipzig 1982); MALE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (París 1949); MERINO, W., *Arquitectura hispano-flamenca en León* (León 1974); MICHEL, A., «Le Style flamboyant», en *Histoire de l'Art* III (París 1947); MULLER, Th., *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500* (Harmondsworth 1966); MURRAY, P., *Arquitectura del Renacimiento* (Madrid 1972); NIETO, V.-CAMARA, A., *El Quattrocento italiano* (Ed. Historia 16, Madrid 1989); NIETO, V.-CHECA, F., *El Renacimiento. Formación*

y crisis del mundo clásico (Madrid 1985); PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid 1975); POPE-HENNFSY, J., *La escultura italiana en el Renacimiento* (Madrid 1989); SANFAÇON, R., *L'architecture gothique flamboyante en France* (Québec 1981); TAFURI, M., *La arquitectura del Humanismo* (Madrid 1978); TENENTI, A., *La formación del mundo moderno* (Barcelona 1987); TOLNAY, Ch., *Le maître de Flemalle et les frères Van Eyck* (1959); VENTURI, L., *La peinture italıenne. Les créateurs de la Renaissance* (Ed. Skira, Ginebra 1950); VV.AA., *Les Primitifs flamands et leur temps* (Ed. La Renaıssance du Livre, Louvain-la-Neuve 1994); WINKLER, F., *Hugo van der Goes* (Berlín 1964); WITTKOWER, R., *La arquitectura en la edad del Renacimiento* (Buenos Aires 1968); YARZA, J., *El arte gótico* II (Ed. Historia 16, Madrid 1989); ID., *Jan van Eyck* (Ed. Historia 16, Madrid 1993).

1. EL GÓTICO FLAMÍGERO

Mientras en Italia, por singulares circunstancias culturales y socio-económicas, está naciendo un nuevo modo de concebir al hombre y consecuentemente un nuevo estilo artístico, en el resto de Europa la renovación avanza con más lentitud, y busca su aplicación en los aspectos más externos de la expresión artística. En el campo de la arquitectura se limita a modificar su epidermis mediante un nuevo sistema decorativo.

La iglesia cristiana se hace ahora más pequeña, menos elevada y más elegante, y se inunda de claridad. Los haces de los soportes se estilizan, en los fustes se buscan efectos pintorescos, los nervios de las bóvedas se multiplican y forman complejas combinaciones estrelladas y reticulares de diverso diseño, como si, más que facilitar la construcción de las bóvedas, se destinaran a adornar su superficie. Se buscan ondulaciones en arbotantes y en pilastras, y éstas toman formas caprichosas y en espiral. Los capiteles se empequeñecen, se hacen poligonales y aun desaparecen, permitiendo que los arcos de bóveda se enjarjen directamente en los soportes. Los ventanales alcanzan enormes dimensiones, y descienden hasta un nivel muy próximo a las arquerías de la planta baja suprimiendo el triforio. Y sobre ese cuerpo arquitectónico elemental se acumula una ornamentación lujuriante que tiene poco que ver con la estructura del edificio. Se prefiere el juego de las líneas y de los perfiles. Las flechas de las torres forman un sugestivo encaje, los estribos y botareles se erizan de torrecillas y los pórticos se coronan de puntiagudos gabletes y pináculos. Sobre los vanos de ventanas y puertas los finos baquetones de piedra tejen combinaciones de curvas y contracurvas en formas llameantes que dan a este estilo su merecido nombre de *flamígero.*

Para algunos historiadores el *flamígero* es la fase última y «barroca» de un estilo —el gótico—; para otros, se trata de un estilo nuevo «lleno de vigor y originalidad» [1].

A) *Francia*

El arte *flamboyant* nace en Francia hacia 1380, quizá en la *Santa Capilla* que el duque de Berry se hizo construir en su palacio de Riom, joya arquitectónica y «verdadero templo de cristal». Lo cierto es que apenas puede hablarse de iglesias *construidas* en flamígero. Tal vez *Saint-Maclou* de *Rouen,* diseñada por Pierre Robin, podría ser una de ellas. Lo ordinario es hallar elementos «flamígeros» en edificios ya construidos. Es verdad que algunos edificios, por ejemplo la capilla del *Espíritu Santo* en *Rue* y la iglesia *Notre-Dame* de *Louviers,* tienen tantos elementos flamígeros que parecen haber sido concebidos con ese nuevo espíritu. Pero es más frecuente «sorprenderse» ante tales elementos en edificios abiertamente góticos, como en el coro y en la cripta de *Mont-Saint-Michel,* en el coro de *Saint-Severin* de *París,* en el triforio de *Saint-Wulfran* de *Abbeville,* y en el *jubé* de la *Madeleine* de *Troyes.*

Es también frecuente hallar ese tipo de ornamentación en las flechas de catedrales alzadas en el siglo XV, como ocurre en *Chartres* o en *Châlons,* y en el diseño de algunas fachadas, como en *Notre-Dame* de *Alençon,* en la catedral de *Toul* (Lorena) y en el transepto de *Beauvais.* El encanto del flamígero se hace especialmente fascinador cuando se le une el juego de la luz y el color, es decir, cuando se aplica a los rosetones de las catedrales, como es el caso de *Saint-Ouen* de *Rouen* y quizá en la misma *Santa Capilla* de *París.*

B) *Península Ibérica*

La gravedad estilística que caracteriza el gótico septentrional de España explica la escasez en esa región de las formas «flamígeras», a excepción de algunas importaciones francesas, como es sin duda el claustro de la catedral de Pamplona. Rasgos más decididamente flamígeros pueden verse en Castilla: en *San Juan de los Reyes* de *Toledo,* obra de Juan Guas con la que Isabel la Católica quiso conmemorar la consolidación de su monarquía. Su claustro tiene arquerías mixtilíneas de tracería flamígera. Este tipo de ornamentación con ciertos apuntes renacentistas puede observarse también en el monasterio del *Parral* y en la portada de *Santa Cruz* de *Segovia* y en el monasterio de *Santo Tomás* de *Ávila.*

[1] F. SALET, *L'art gothique,* p.127. Cf. F. CALI, *L'ordre flamboyant* (París 1967).

En Castilla abundan las obras en las que el gótico flamígero se conjuga con el hispano-flamenco y el plateresco renacentista. Así ocurre en la bella catedral de *Palencia.* En *Burgos* el introductor del nuevo estilo es Juan de Colonia. Como maestro de la catedral, sin duda se debe a él el juego pintoresco de los chapiteles calados de sus torres (1442-1458) y la bóveda estrellada y calada sobre el transepto de la Cartuja de Miraflores. Su hijo, Simón de Colonia, es el autor de la admirable *Capilla del Condestable,* añadida al coro de la catedral (1482); su cubierta es uno de los más bellos ejemplares de bóveda gótica, formada por una estrella transparente, con vidrieras policromadas de origen flamenco. La impresionante fachada de *San Pablo* de *Valladolid,* obra también de Simón de Colonia, es un tapiz de filigrana de piedra, con profusión de arcos carpaneles y conopiales, característicos de la época isabelina. Al mismo estilo, en la misma ciudad castellana, pertenece el *Colegio San Gregorio,* que ostenta una fachada diseñada por Gil de Siloé, más discreta que la de San Pablo, aunque también deslumbrante por su fantástica ornamentación, y uno de los claustros más bellos de este estilo.

En Portugal puede decirse que el más espléndido gótico pertenece a este período, el correspondiente al reinado de don Manuel el Afortunado (1445-1521). Se caracteriza por su preferencia por los arcos de medio punto o escarzano con festones árabes y temas marítimos ornamentales: cuerdas con arandelas, velámenes hinchados, esferas armilares, etc. Sus tres realizaciones más importantes son: el *Monasterio de Batalha,* iniciado en 1388 sobre planos de inspiración cisterciense, a cuya iglesia se añadió la capilla del fundador con bóveda estrellada, del maestro Alfonso Domingues, y unas capillas laterales tras el ábside, de primorosa decoración, que quedaron inconclusas *(imperfeitas);* el *Monasterio de Belem,* de frailes jerónimos, se debe al francés Boytac y a Juan del Castillo. Es una iglesia-panteón de reyes. Lo flamígero es el claustro, de dos pisos, con unos arcos trazados por Boytac sobre columnas «torsas». Juan del Castillo añadió un tercer piso de estilo aún más avanzado. Finalmente, al flamígero más típicamente lusitano pertenece la iglesia de la Orden de Cristo, en *Thomar,* que ostenta una crestería de esferas armilares y la cruz de la Orden y, en la ventana posterior, una teoría pétrea de maromas marineras, emblemas y velas hinchadas.

C) *Gran Bretaña*

A este período corresponde el llamado *gótico perpendicular.* En contraste con lo curvilíneo del último gótico continental, en Gran Bretaña este gótico «nacional» se distingue, en los paramentos de sustentación, por el predominio extraordinario de las verticales sobre

las horizontales. En las bóvedas, en cambio, estalla una profusión de combados curvos en forma de abanico *(fan vaulting)*.

El «perpendicular» nace en edificios ya construidos en un gótico más severo. Así, en la abadía de *Gloucester* este nuevo estilo, en el reinado de Eduardo III (1337-67), invade el crucero, la capilla mayor y el claustro. Igualmente, es «perpendicular» la capilla mayor de la catedral de *York* (1361), y lo son las naves de *Canterbury* (1379-1400), y las de *Winchester* (1354-1404), *Peterborough* y otras.

Las obras que, con esta tendencia a la decoración flamígera, resultan más fascinadoras en Inglaterra son la capilla de *San Jorge* de *Windsor* (1414), la que Enrique VII hizo añadir a la abadía de *Westminster* (1502) y la del *Kings College* de *Cambridge,* que, aunque iniciada mediado el siglo XV, no se cubre hasta el siglo siguiente (1500-1515).

D) *Centroeuropa*

La catedral gótica de *Estrasburgo* muestra en su fachada efectos sorprendentes de decoración calada. También responde al último gótico la torre norte, alzada en 1400 por Ulrich de Ensingen, sobre planta octogonal flanqueada por torrecillas, y coronada por Juan de Hultz, durante el primer tercio del siglo XV, con una flecha espectacular, única en su estilo, que alcanza los 142 m.

Este cambio de sensibilidad en los arquitectos germanos, que por la búsqueda de la altura, el adelgazamiento de los soportes y la fantasía ornamental puede parecer algo caprichosa, no lo es tanto si se considera que se logra una mayor luminosidad. Este gótico decorativo distingue al coro de la catedral de *Praga,* obra de Peter Parler, y otras partes de las catedrales de *Friburgo de Brisgovia,* de *Brunswick,* de *Gdansk* (Polonia), de *Santa María* de *Lübeck;* así como las nuevas cabeceras de las iglesias de *San Lorenzo* y *San Sebaldo* en *Nürnberg.* Señalemos también como una de las obras con más «carácter» de este período la gran torre flamígera del *Stephandom* de *Viena.*

E) *Italia*

En este país, donde toda la herencia clásica parecía oponerse al gótico y sus demasías, no faltan especímenes del nuevo espíritu antes de que irrumpa dominador el Renacimiento. La prolongada construcción de la catedral *San Petronio* de *Bolonia* permitió algunas elegancias en los perfiles y nervaduras de sus bóvedas. La catedral de *Milán,* para la que se buscó a los mejores maestros, resultó impresionante quizá menos por su gran espacio interior (184 × 87 m.) y su

excepcional altura que por su aspecto exterior. Su fascinante selva de gabletes puntiagudos, nichos, pináculos y centenares de estatuas coronando el edificio otorgan a esta catedral un título especial para su «flamígero» italiano. En la misma Lombardía, la Cartuja de *Pavía* tuvo también un prolongado período constructivo que le permitió terminar con una fachada elaborada como un tapiz de orfebrería con ciertos toques renacentistas. Igualmente en la región véneta pueden citarse ejemplos de arrequives flamígeros en varios edificios (sobre todo civiles) y concretamente en la fachada misma de *San Marcos.*

2. LA PINTURA: EL «GÓTICO INTERNACIONAL»

Según parece, de la interferencia entre la actividad de artistas flamencos en las cortes de París y Borgoña y el gusto por el decorativismo cromático de los pintores de Siena difundido por Europa (no se olvide la presencia, por ejemplo, de Simone Martini en la corte pontificia de Aviñón), nace un estilo que se denominó «internacional». Sus rasgos estilísticos son: el alargamiento de las figuras, el movimiento curvilíneo y ondulante, el espléndido y variado colorido, el creciente interés naturalista, un aire cortesano que corresponde al predominio de la aristocracia en las estructuras sociales de la época, un cierto desarrollo del paisaje, y, al mismo tiempo, un acercamiento a la representación de la vida cotidiana, que más tarde desembocará en lo que se ha llamado «pintura de género». Estos caracteres comunes no impiden que se pueda hablar de una «pluralidad lingüística» como fenómeno común en la Europa de fin de siglo.

A) *Francia*

El estilo internacional se hace muy visible en la iluminación de manuscritos, un género particularmente cultivado en la corte francesa de Carlos V (1364-1380) y en la de sus hermanos, el duque de Borgoña Felipe el Atrevido, el Conde de Flandes y, sobre todo, el duque Juan de Berry. Es en este ambiente cortesano donde se producen obras como *Las Horas Boucicaut,* primeramente, y luego *Las Grandes Horas* (Bibl. Nac. París) pintadas por Jacquemart de Hesdin (c.1400), y en los primeros años del siglo XV las obras maestras de la miniatura del Bajo Medievo: las *Muy Bellas Horas* del Duque de Berry, en las que debió de colaborar el mismo Jacquemart; y las dos series más importantes, que se debieron a los Hermanos Limburg y que se denominan las *Muy bellas Horas* (1403) y las *Muy Ricas Horas* del Duque de Berry (1409-1416): En este segundo libro Pol y Jean Limburg pintaron más de un centenar de miniaturas sobre temas religiosos en el más típico estilo internacional, de una calidad

nunca igualada por el arte medieval en gracia, finura y distinción [2]. De ese tiempo son también otros códices iluminados por artistas anónimos como son *Las Horas de Rohan,* así llamadas porque acabaron siendo propiedad del Cardenal de Rohan.

Tras la derrota de Azincourt (1415) siguió un período de inestabilidad poco propicio para el arte. Con todo, a mediados del siglo debe situarse la obra de artistas como Jean de Cambrai, de cuyo taller en Bourges salieron obras notables de pintura y escultura, y Jean Fouquet (c.1420-1477), el artista francés más importante del siglo. Originario de Tours, viajó a la corte de Roma (1445-47), donde debió de influirle la pintura de Fra Angélico. Vuelto a Francia trabajó para los reyes Carlos VII y Luis XI. De él son las *Horas de Étienne Chevalier* del Museo de Chantilly (1450) y varias tablas de tema religioso: la *Piedad,* el *Díptico de Etienne Chevalier* y la célebre *Virgen con Niño,* de un extraño y sugestivo colorido.

B) *Germania*

Alemania es uno de los países donde el estilo *internacional* arraigó más profundamente. Conrad Witz (c.1400-1444), nacido en Rottweil y muerto en Basilea, es el máximo pintor germano de la primera mitad del siglo. Por un lado, parece imitar la pintura de los llamados «primitivos flamencos», sus coetáneos; pero, por otra parte, debió de influirle la pintura italiana, en cuanto busca la plasticidad de las figuras y logra efectos luminosos muy acusados. Gran parte de su obra fue destruida luego por las algaradas iconoclastas de la Reforma protestante.

Esteban Lochner (c.1410-1451) es el jefe de la escuela renana en el segundo cuarto del siglo. Se sintió atraído por los flamencos; y con sus *Vírgenes* creó un tipo femenino original, en la línea del «bello estilo»; un excelente ejemplo es su *Madonna del rosal* del Museo de Colonia.

Martin Schongauer (1430-1491), nacido en Colmar, fue un admirable dibujante y el más destacado grabador antes de Durero. Recuérdense sus *Tentaciones de San Antonio.* De gran fantasía y sentido dramático, parece que sus obras inspiraron a Rafael y a otros artistas.

El elenco de buenos pintores alemanes de esta «vieja escuela alemana» (la *altdeutsche Malerei),* que luego será recordada con cierta nostalgia, no quedaría completo si no hiciéramos mención de nombres como Hans Multscher (de Ulm) y Miguel Pascher (del Tirol) que decoraron diversas iglesias de sus respectivas regiones.

[2] J. DUPONT, *La peinture gothique,* p.153.

C) *Península Ibérica*

El nuevo estilo pictórico entra en la Península por el Levante. En Cataluña lo introduce Luis Borrassá, que trabajó en Barcelona para el rey Juan I. Obra suya es el retablo de *Santa Clara* del Museo de Vich, en el que se narra la leyenda de los apóstoles Simón y Judas presentando al rey Agbar la Santa Faz. Contemporáneos de Borrassá son pintores como Ramón de Mur, Jaime Cabrera y Bernat Martorell, que llevan el estilo internacional a su culminación. En la segunda mitad del siglo aparecen dos grandes pintores en los que apunta ya el italianismo renacentista: Luis Dalmau trabajó entre 1428 y 1460, viajó a Flandes y conoció la obra de los Van Eyck; su pintura más notable es la *Virgen de los Consellers* (1445), con clara influencia de los primitivos flamencos, pero, al mismo tiempo, dotada de un gusto renacentista por los volúmenes y la monumentalidad. Jaime Huguet (c.1415-1492), nacido en Valls (Tarragona), trabajó en Zaragoza, y acabó instalando en Barcelona un taller del que salieron muchos retablos para iglesias catalanas. Huguet se inspira en los flamencos, pero crea su propio tipo de figura humana. Aunque se mantiene algo medieval por sus fondos de oro, moderniza el estilo internacional al acentuar la plasticidad de los rostros y figuras de sus personajes.

Entre los muchos artistas del reino de Aragón que se dedican preferentemente a la pintura de retablos merece un lugar destacado Bartolomé Bermejo, que, aunque cordobés de nacimiento, trabaja durante toda la segunda mitad del siglo en Zaragoza, Cataluña y Valencia. Es el más monumental de los pintores de su tiempo, el que busca con más decisión el realismo, eliminando los residuos del estilo internacional. En su *Piedad del canónigo Desplá* (catedral de Barcelona) se hace patente su búsqueda de naturalismo en el retrato del donante, si bien el paisaje del fondo conserva aún un cierto sentido simbólico medieval.

En Navarra, más importante que el aragonés Bonanat Zaortiga, que trabaja en la catedral, es Pedro Díaz de Oviedo, autor del gran retablo de la capilla mayor de Tudela (1487-1494), de claro influjo renacentista.

En la Castilla del siglo XV, junto a algún artista documentado como Rodríguez de Toledo, abundan las obras de artistas anónimos. Nicolás Francés es el introductor del estilo internacional; de él se conserva alguna excelente tabla como la de *la Virgen y San Francisco* del Museo del Prado. Más importante por la amplitud del programa y la calidad de su obra es la realizada por la familia italiana de los Delli en la Catedral Vieja de Salamanca: Nicolò Delli decoró la concha del ábside con el *Juicio Final,* mientras su hijo Dello Delli

pintó las 53 tablas del retablo con episodios de la vida de Cristo y de la Virgen en un estilo sumamente vivo y descriptivo.

En la segunda mitad del siglo el estilo flamenco se pone de moda en Castilla, preferido por los Reyes Católicos, que prestaron su favor a artistas de ese país. Jorge Inglés, que debió de ser flamenco o británico, es autor del *Virgen de los Ángeles* (1455) pintado para el hospital de Buitrago por encargo del Marqués de Santillana. Se trata de un comentario visual a los *Gozos de la Virgen,* pero quizá lo mejor sean los retratos del marqués y su mujer, pintados en las principales paneles con un realismo eyckiano, sobre un fondo de paisaje flamenco.

Paisajes ya no flamencos, sino estrictamente castellanos, son los que pinta el salmantino Fernando Gallego (c.1440-1507) como fondo de su temas religiosos de retablo. El realismo caracteriza sus personajes sagrados, altos y secos, de rostro frecuentemente incorrecto pero expresivo.

En Andalucía, y de mediados del siglo, se conservan algunas notables pinturas, pero poco documentadas, como la *Coronación de la Virgen* en Arcos de la Frontera, o la *Virgen de la Antigua* de la catedral de Sevilla. Juan Sánchez de Castro es el autor de la *Virgen de Gracia* de la misma catedral. En general, puede decirse que, a pesar de que en otras regiones y en la misma España irrumpe poderosa la tendencia renacentista, los artistas de la Península mantienen, hasta el siglo XVI, la primacía de los valores emotivos y de expresividad heredados de la tradición gótica.

A la cabeza de la pintura portuguesa de este período, y aun de toda la Península, hay que colocar a Nuno Gonsalves, activo en Lisboa entre 1460 y 1471. Influenciado por los flamencos, especialmente por Van der Goes, se le debe una obra maestra: el *Altar de San Vicente* de *Lisboa* (1460), magnífico políptico que ostenta admirables retratos. Con cierto aire flamenco (recuérdese el paso de Van Eyck por Lisboa en 1428), este políptico es de gran originalidad: en él se unen los vigorosos efectos plásticos y retratísticos con un gran sentido decorativo, una esplendidez cromática y una acertada composición.

3. LA ESCULTURA GÓTICO-TARDÍA

El calificativo de «internacional», con el que los historiadores suelen referirse al peculiar estilo que distingue la pintura europea desde finales del siglo XIV hasta bien entrado el siglo siguiente, podría aplicarse por similares razones a la escultura de ese tiempo, porque también en la estatuaria las figuras cobran una elegancia más

amanerada, presentan una característica inflexión y sus rasgos tienden a la expresión de lo amable y delicado.

En los países cristianos de ese siglo se inicia la «secularización» del arte que por eso mismo merece frecuentemente el apelativo de «cortesano». Pero en estas páginas debemos limitarnos al arte de inspiración religiosa. Predelas y polípticos de altar se transforman ahora en retablos que van paulatinamente aumentando sus dimensiones. La escultura se labra en diversos materiales; preferentemente en madera, piedra y alabastro. Mencionaremos lo más notable que de esa época ha llegado hasta nosotros.

A) *Francia*

En el entorno del Duque de Berry, hermano del rey Carlos V de Francia, donde nació y se desarrolló, como acabamos de señalar, la pintura «internacional», es donde también hallamos, junto a una escultura funeraria de gran calidad, una delicada imaginería cristiana. A Juan de Lieja y A. Beauneveu se les atribuye el magnífico relieve de la *Presentación en el templo* que posee el Museo de Cluny (París). De un artista anónimo es la *Coronación de María* tallada en la fachada de la fortaleza de *La Ferté-Milon,* en la que se hace valer el contraste entre la majestad divina de Cristo y la gracilidad de María arrodillada ante él.

En la corte de Borgoña, un artista hispánico, Juan de la Huerta recoge la herencia artística de Sluter y realiza, entre otras obras, la magnífica *Virgen* entre los dos santos Juanes de *Rouvres-en-Plains,* obra con la que el escultor, sin renunciar al esquema dinámico y a la suntuosidad de drapeados de Sluter, parece conducir la estatuaria gótica a su barroquismo final. Artistas anónimos labraron la bella escena del *Santo Entierro* del hospital de *Tonnerre* (1452-54), de grandes figuras al típico estilo borgoñón. Artista documentado de la misma región, Antoine le Moiturier, realiza el extraordinario *Santo Entierro* de *Semur-en-Auxois* (1490), en madera policromada, bella composición de siete figuras plorantes en torno al cadáver de Cristo.

En la región de Troyes, ya entrado el siglo XVI, un escultor anónimo dejó una obra maestra en otro *Santo Entierro* de la iglesia de *Chaource.* De la zona meridional de Francia merece mencionarse la *Virgen con Niño* de la capilla de Notre-Dame de Grasse, hoy en el Museo de los Agustinos de Toulouse.

B) *Países Bajos e Inglaterra*

De estas regiones, en las que mucha obra escultórica fue destruida con motivo de la Reforma y de las guerras de religión, es obliga-

do recordar los talleres británicos de figuras de alabastro que, sobre todo desde los condados de Statford y Nottingham, se exportaron por toda Europa. Eran figuras graciosas y elegantes para pequeños retablos, preferentemente sobre temas de la Trinidad, la vida y pasión de Cristo, de la Virgen y de algunos santos.

También la tierra flamenca adquirió fama notable por la fabricación de pequeños retablos de madera que se esparcieron por toda Europa, y especialmente en Castilla. Hubo una escuela importante en Tournai y de ella salió una bella *Anunciación* para la iglesia de la Magdalena. En Utrecht se documenta un Adrian van Wesel (1447-1490) al que se le debe una magnífica *Natividad* para una cofradía de S'Hertogenbosch, hoy en el Museo de Amsterdam.

C) *Centroeuropa*

En Praga, Peter Parler, jefe de una dinastía de arquitectos y escultores de Bohemia, es considerado como uno de los promotores del estilo «internacional» que en Germania se llamó «el bello estilo». Es el estilo que caracteriza las hermosas Madonnas que, algo inclinadas hacia adelante o hacia un lado, sosteniendo al Niño en difícil equilibrio, tienen una encantadora expresión de ternura. De este modelo se conservan muchos ejemplares en iglesias del Imperio.

Mediado el siglo XV, se conocen los nombres de grandes escultores: Hans Multscher (c.1400-1467), jefe de taller en la región de Suabia, a quien se le atribuye un *Ecce Homo* que conjuga realismo y expresionismo. En Tirol, el maestro Miguel Pacher (1435-1498) es autor de la espléndida *Coronación de María entre San Miguel y San Erasmo* de *Gries* (Bolzano 1475), y del retablo dedicado al mismo tema en la iglesia de San Wolfgang.

En la región de Franconia gozó del máximo prestigio Tilmann Riemenschneider, muy documentado en Würzburg, con obras de estilo muy personal; y Veit Stoss (c.1445-1513), que trabajó en Cracovia y en Nürnberg, escultor ciertamente tardo-gótico pero con fuertes acentos renacentistas. A él se le debe el gran retablo de la iglesia de *Nuestra Señora* de *Cracovia* (1489), con gran número de figuras en relieve sobre la vida de Jesús y de María. En Nürnberg, donde se afincó al fin de su vida, hizo abundante imaginería, caracterizada por el patetismo del último gótico, para las iglesias de San Sebaldo y San Lorenzo. En la misma región de Nürnberg se señalaron artistas como Adam Kraft (1460-1508), famoso por su tabernáculo de la iglesia de San Lorenzo; y Peter Vischer el Viejo (1460-1529), autor del baldaquino de la iglesia de San Sebaldo, en el que debieron de colaborar sus hijos Hermann y Peter.

D) *Península Ibérica*

El escultor más importante de Cataluña en la primera mitad del siglo XV es Pere Johan (1398-1458), autor del *San Jorge* en medallón del edificio de la Generalidad de Barcelona (1416). Colaboró en el coro, púlpito y sillería de su catedral; labró el retablo de Tarragona (1426-1434) con la *historia de Santa Tecla* en la predela y otra escenas en estilo «internacional»; diseñó el retablo de la Seo de Zaragoza y ejecutó su parte inferior. Pere Johan es «el más personal de los escultores de la corona de Aragón en su tiempo» y tal vez merece con Gil de Siloé el puesto de cabeza entre los mejores escultores del siglo activos en España [3]. Riguroso contemporáneo suyo fue el levantino Guillermo Sagrera, arquitecto de la catedral de Palma, a quien se atribuyen las estatuas de su puerta así como las de la Lonja [4].

En Navarra, regida durante más de un siglo por una dinastía francesa, abundan nombres franceses entre los escultores que trabajaron para la catedral de Pamplona. No sabemos quién labró el bello tímpano de la portada de Nuestra Señora del Amparo, que da paso al claustro y que representa con un lenguaje muy expresionista la *Dormición de María.* El escultor foráneo más importante fue Janin de Lome, de Tournai, que labró el sepulcro de Carlos el Noble y de su esposa. Pero lo más insigne en esta región norteña es el magnífico y anónimo nártex de *Santa María* de *Laguardia,* con sus impresionantes estatuas de los doce Apóstoles que, sin tener los rasgos propios del estilo internacional, cautivan por su suntuoso realismo.

En Castilla el artista más señalado es Gil de Siloé, autor del gran retablo de la Cartuja de Miraflores, y el de *Santa Ana* en la capilla del Condestable de la catedral de *Burgos.* Entre las obras anónimas no deberíamos olvidar el magnífico retablo de la *Epifanía* en la Colegiata de *Covarrubias,* que probablemente se debe a un tallista flamenco. En *Toledo* es notable la obra de Juan Alemán en las estatuas y relieves de la catedral (1495), figuras de esbelto canon vestidas con drapeados oblicuos e incisivos. El francés Petit Jean se encargó de ejecutar el gigantesco retablo que, a su muerte, quedó inacabado. En *Sevilla* la obra principal de este último gótico está en la catedral, representada por Lorenzzo Mercadante, que hizo las estatuas en barro cocido de las puertas de San Miguel y del baptisterio (1453-67). Años más tarde (1482-1525) el maestro Dancart y Jorge Fernández ejecutaron el retablo mayor.

[3] J. YARZA, *El arte gótico,* p.64.
[4] J. ALOMAR, *Guillermo Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV* (Barcelona 1978).

4. LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS

En Flandes, de donde procedían algunos de los artistas que se distinguieron por la gracia risueña del estilo «internacional», se advirtió pronto una inflexión hacia el naturalismo, que probablemente, y lo mismo que en las florecientes repúblicas italianas, tuvo mucho que ver con la gran actividad comercial, el desarrollo económico, la ascendencia de la burguesía y el auge y preponderancia política que adquirió la organización gremial. Junto al mecenazgo ejercido por la Iglesia y por la clase aristocrática civil apareció ahora una notable clientela a nivel de la burguesía, deseosa de que el arte la enalteciera ante la historia lo mismo que a la nobleza. Por otra parte, si era ya conocida la pintura al óleo, que por sí misma favorecía al realismo figurativo, ahora en los talleres de Flandes se perfeccionó esa técnica con secativos y aglutinantes que permitían efectos de matices tonales y de cromatismos verdaderamente sorprendentes. Todo invitaba a descender al plano de la imitación de las formas de la naturaleza visible. Así surge, en la segunda década del siglo, una generación de pintores que, por la novedad que exhibían y por la promesa de fecundidad que parecían aportar, fueron llamados luego «primitivos» flamencos. En realidad, y mirando al arte occidental posterior, era la única escuela que durante un siglo pudo rivalizar con la gran pintura italiana.

Fue en el terreno de la pintura sobre tabla o sobre lienzo, más que en la pintura mural, donde se distinguieron los artistas flamencos. Fomentada por el naturalismo creciente, de factura extremadamente minuciosa, este tipo de pintura, que hoy llamaríamos de caballete, alcanzaría en estos artistas una perfección inigualada en cuanto a la reproducción de las calidades de telas, de piezas de orfebrería, pedrería y metales preciosos, vidrios, pieles, etc., y en géneros como el retrato y el paisaje.

Los hermanos Hubert y Jan van Eyck son considerados como los creadores de la escuela flamenca. De Hubert sólo sabemos que se le encargó el famoso políptico para San Bavón de Gante, que fue ejecutado o, al menos, terminado por su hermano.

Jan van Eyck (1390-1441) nació en la región de Limburg, cerca de la frontera alemana. En 1425 se le encuentra en la corte del Duque de Borgoña, Felipe el Bueno. Entre 1428 y 1429 viaja a Portugal para retratar a la princesa con la que su señor desea casarse. De ese año es la *Adoración del Cordero místico,* impresionante políptico en cuyos paneles, cuando está cerrado, se ven pintados a grisalla a los dos donantes, a sus santos patronos (los dos santos Juanes) y la Anunciación; y cuando está abierto, muestra en la parte baja al Cordero, adorado por la Iglesia (caballeros y monjes), y en los paneles

superiores, a Cristo Sacerdote, la Virgen, ángeles, Adán y Eva. Desde 1432 Jan van Eyck comienza a firmar sus obras, entre las que destacan: la *Virgen del canciller Rolin* (Louvre), la del *Canónigo Van der Paele* (Brujas), los *Esposos Arnolfini,* etc.

A Van Eyck le interesa la realidad visible, le importa situar a sus personajes en su entorno natural, en su paisaje, cuya estructura espacial recrea de una manera empírica, no científica como empezaban a hacerlo en ese tiempo los maestros italianos. Su pintura, siempre imitativa, expresa una gozosa adhesión a los seres del mundo visible. El sentimiento religioso no está ausente de su pintura, pero en ésta aparece ya una incipiente tendencia a la mundanización, a la laicización propia del Renacimiento.

Contemporáneo de Van Eyck, Robert Campin (activo entre 1410-1440) ha quedado identificado con el «Maestro de Flemalle». Ninguna de sus obras está firmada. De ellas emana un fuerte sentimiento religioso. Muy realista en los detalles, Campin es más «burgués» que Van Eyck, en el sentido de que sus interiores suelen estar cargados de detalles de la vida doméstica y cotidiana, como puede verse en la *Santa Bárbara con donante* y los *Desposorios de la Virgen* que posee el Prado. Para Ch. Tolnay, Campin es el verdadero creador de la escuela flamenca.

En todo caso, Campin debió de ser el maestro de Roger van der Weyden (c.1400-1464), un artista que, nacido en Tournai, adoptó la forma flamenca de su nombre auténtico, Roger de la Pasture. En 1430 trabajaba en Bruselas; y en 1449 viajó a Roma, donde el papa le encargó obras. Fundador de un taller floreciente, fue uno de los más célebres e influyentes pintores de su tiempo. Como pintor, se interesa especialmente por la figura humana, sus actitudes y posturas, su vestimenta y plegados, y también por la expresión de los sentimientos. No tiene el cromatismo de Van Eyck y sus colores son frecuentemente terrosos, grises, azules y violetas. Una de sus más grandiosas obras —el *Descendimiento* del Prado— reúne a un conjunto de figuras dramáticas sobre un fondo de oro en el que la expresión del sentimiento individualiza a cada personaje.

Petrus Christus (c.1420-1473), nacido en Baerle, cerca de Gante, fue probablemente discípulo de Van Eyck. Aunque suele firmar y fechar sus pinturas, su biografía es poco documentada. Autor de bellos retratos, su principal obra religiosa es la *Lamentación* del Museo Real de Bruselas. Más conocido y estimado, su coetáneo Dirck Bouts (c.1415-1475), nacido en Harlem, tiene un estilo muy personal. No le gustan las actitudes dramáticas al estilo de R. van der Weyden. Sus personajes no gesticulan ni expresan sentimientos. Pintor de la luz, una luz dorada como la de Van Eyck, sabe emplearla

como factor unificador de sus composiciones. En este sentido, su obra maestra es *La Última Cena* (Lovaina).

Con Hugo van der Goes (c.1440-1482) entramos en la segunda generación de la gran escuela flamenca. Nacido en Gante, trabajó en esa ciudad y en Brujas. Probablemente residió también en Borgoña y viajó a Italia. Su personalidad artística es sumamente original. Se distingue por el arte de individualizar a sus personajes, como se hace patente en su *Muerte de la Virgen* (Museo Groeningen, Brujas) y especialmente en su obra maestra, la *Adoración de los pastores* (Uffizi), denominada «Tríptico Portinari», en cuyos paneles retrata a todos los miembros de la familia comitente.

Hans Memling (c.1430-1494), nacido cerca de Frankfurt, conoce en Colonia el arte de E. Lochner, y en su madurez se establece en Brujas, donde deja una abundante obra y forma escuela. Memling hereda el estilo de Van der Weyden, pero evoluciona hacia un estilo muy singular. Sus personajes presentan una notable exquisitez de rasgos y de formas, una expresión de ternura femenina, tendente a cierta melancolía. Puede decirse que unge de romanticismo el estilo dramático de Van der Weyden. Se le deben dulces Madonnas y delicados retratos; pero quizá su obra maestra es la *Arqueta de Santa Úrsula* (1489), conservada en el hospital de San Juan de Brujas, que narra seis episodios de la legendaria vida de esta santa.

Gerard David (c.1460-1523) es de la siguiente generación. Nace en Holanda y se establece en Brujas. Menos sensible que Memling a la influencia de Van der Weyden, sus personajes no ofrecen expresiones delicadas; son más bien bajos, acusan la vertical y sus rostros, de corrección clásica, resultan algo inexpresivos. En cambio, tiene gran sentido del paisaje, que pinta con especial minuciosidad, como en su *Huida a Egipto.*

La misma afición al paisaje se observa en Joachim Patinir (1485-1524), nacido en Francia pero establecido en Amberes, donde murió. Es en Patinir donde el paisaje se hace género independiente, aunque se anime con algún episodio bíblico. En efecto, el tema religioso en sus *Tentaciones de San Antonio* o en su *Huida a Egipto* se reduce a mero pretexto. El paisaje es poético y convencional: un alto horizonte se alza sobre montañas, erizados picachos y agujas de piedra que dan al conjunto un aire lírico y fantástico, con sus ensenadas de aguas azules, imaginarios castillos y extrañas figuras.

De imaginación aún más fantástica es el Bosco (Jerónimo Bosch van Aaken) (c.1450-1516), nacido en Hertogenbosch, pintor originalísimo por sus temas y sus medios expresivos. Hace gala de un sentido humorista y un extraño gusto por lo satírico y burlesco, sin duda unido en él a intenciones moralizadoras. Algunas de sus obras más famosas —*El carro del heno, El Jardín de las delicias,* etc.— son

algo enigmáticas y susceptibles de diversas interpretaciones. Gozó de gran popularidad en España, donde se hicieron muchos grabados de sus pinturas [5].

En Patinir, en el Bosco y en otros flamencos, que aquí podríamos reseñar pero que, por pertenecer a una generación que sobrevive y actúa hasta el segundo decenio del siglo XVI, se deja influenciar por el Renacimiento italiano, podríamos hablar de una verdadera «profanización» del arte cristiano. Habrá que recordarlo en el capítulo siguiente.

5. EL QUATTROCENTO ITALIANO

En el curso del siglo XIV y especialmente a principios del siglo XV, despertó en Italia un gran entusiasmo por la antigüedad clásica. Fue una revolución cultural que afectó a todas las formas de la vida personal y pública, a las ciencias eclesiásticas, a la economía, a la política y a la religión. En las aulas universitarias, donde el realismo aristotélico había empezado a desplazar al idealismo platónico, ahora se fomentó el estudio de ambos filósofos y se promovió la lectura y el estudio de los literatos latinos y griegos. La caída de Constantinopla en poder de los turcos y la expansión de éstos por la cuenca mediterránea favoreció la inmigración en Italia de muchos monjes y sabios de cultura griega. En las academias y los talleres de las artes plásticas se encendió el deseo de salvar y estudiar los monumentos antiguos, ruinas arquitectónicas y despojos escultóricos, que tanto abundaban en la península itálica. En ellos se procuró ahora conocer el legado de la sabiduría antigua. En 1471 se publicaba en toscano la *Historia Natural* de Plinio el Viejo; y diez años después se imprimían los diez libros *De Arquitectura* de Vitrubio. El nuevo espíritu conjugaba un interés desmesurado por todo lo humano con un aprecio entusiasta de la cultura y filosofía de la antigüedad clásica [6]. La actividad artística pasó al primer plano del interés social, y los nobles y burgueses enriquecidos adoptaron el arte como medio para afirmar su prestigio de clase. Los artistas, por su parte, empezaron a exigir una mayor estima social de su profesión, que, según ellos, debía considerarse como liberal y propia no de simples operarios manuales, sino de hombres de ciencia. El conocimiento de los *Diálogos* de Platón sirvió para ver en la capacidad artística un extraordinario don de Dios y en esa profesión una categoría social privilegiada. Esa estima pública se fue consolidando con tal firmeza

[5] Para todo lo relativo a la pintura flamenca del siglo XV, véase la excelente obra colectiva: *Les Primitifs flamands et leur temps*, o.c.

[6] J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...*, p.590ss.

que, en el siglo XVI, a nadie extrañaría que a artistas como Rafael o Miguel Ángel se les diera el apelativo de «divinos». Tal fue la expresión de lo que se ha llamado «exaltación del individuo» y que iba a caracterizar al Renacimiento sobre todo en el siglo XVI.

Italia estaba entonces repartida en pequeños Estados cuyos príncipes (en primer lugar los Papas, monarcas de los Estados Pontificios) rivalizaban por señalarse como mecenas de las artes. Quien más se distinguió, mediado el siglo XV, fue Cosme de Médicis (1389-1464), que, sin ostentar propiamente el poder oficial, era el verdadero señor de la república de Florencia. El convirtió su casa en museo y academia, confiando su centro de estudios a la dirección de un gran humanista, Marsilio Ficino. Después de él, su nieto, Lorenzo el Magnífico (1449-1492), amo de la Señoría desde 1469, fue un poeta brillante. Bajo su señorío —último tercio del siglo— las artes conocieron en Florencia un increíble progreso, y el arte cristiano se revistió de formas laicas, a veces escandalosamente mundanas. El entusiasmo colectivo por la antigüedad pagana y su contaminación sobre el arte cristiano provocó una reacción en algunos medios reformistas. Erasmo de Rotterdam será pronto uno de esos censores. Y el monje Savonarola, el más exaltado fustigador de tales excesos, acabaría pagando su oposición en la hoguera (1498).

1. La primera arquitectura renacentista

La contemplación y el conocimiento, entusiasta y razonado al mismo tiempo, de la arquitectura clásica llevó a los espíritus más cultivados al deseo de abandonar los estilos medievales y aplicar a la iglesia cristiana los cánones de los templos antiguos. Fue Filippo Brunelleschi (1377-1446) el primero que se atrevió a dar forma al nuevo ideal y el que creó en Florencia un nuevo estilo que alcanzaría su plenitud en el siglo XVI y sólo entonces se propagaría por Europa.

Desde el punto de vista tectónico, la nueva arquitectura presentaba muros de piedra o ladrillo; en este caso, se le revestía de placas de mármol con aparejo frecuentemente almohadillado. Los arcos, de medio punto, y las cúpulas de los templos podían ser de ladrillo, que se cubría con mortero. En lo formal, las fachadas se decoraban con los tres órdenes clásicos superpuestos en los diversos niveles del edificio. Los vanos, siempre de medio punto, estaban a veces subdivididos por columnas y subrayados por fuertes cornisas. En las iglesias se adoptó el frontón clásico. Estéticamente todo estaba presidido por un ideal de racionalidad abstracta, de simplicidad matemática y de unitariedad del espacio.

En 1418, cuando contaba 36 años, Brunelleschi ganó el concurso convocado para cubrir la nueva catedral de Florencia *(Santa Maria del Fiore)* para la que se preveía una bóveda gótica que debía alcanzar un diámetro de 45 m. La cúpula de Florencia, con su altura de 91 m., iba a convertirse en el edificio emblemático del primer Renacimiento. Brunelleschi ideó un sistema diferente de la bóveda gótica, encontrando el medio de que sin armadura de madera la cúpula se autosustentara durante la construcción. El *cupulone* de Brunelleschi fue rematado por una linterna diseñada por Michelozzo.

Mientras dirigía la obra de la catedral, Brunelleschi se ocupó también de la construcción del *Hospital de los Inocentes* (1419) y de la iglesia de *San Lorenzo* (1420). La sacristía de San Lorenzo es un ejemplo típico de la arquitectura racional renacentista: un simple cubo espacial por encima del cual se eleva la cúpula sobre pechinas y la corona colgada sobre el círculo así formado [7]. A Brunelleschi se deben también, en Florencia, la iglesia del *Espíritu Santo* (1436), de una composición parecida, sobre planta de cruz latina, que tiende a la centralización. Del mismo estilo, la *Capilla de los Pazzi,* en el claustro de Santa Croce, es una capilla-salón, sobre planta cuadrada, precedida por un pórtico y cubierta con cúpula típicamente renacentista. *Santa María de los Ángeles* (1434-37) se diseñó como oratorio de un hospital y constituye el primer edificio centrado (planta octogonal) del Renacimiento. La construcción se suspendió en 1437 y hoy sólo quedan los muros.

En esta arquitectura protorrenacentista hay una asimilación del románico toscano; pero el espíritu es completamente nuevo: simplicidad matemática, proporcionalidad clara, centralización del espacio. Al asumir estos principios, Brunelleschi se convirtió en el inventor de un sistema que, en su aspecto formal, va a distinguir a la arquitectura ulterior: las pechinas, el tambor, y la cúpula de dos hemisferios.

Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472) fue un discípulo de Brunelleschi, preferido por Cosme de Médicis. Creó el tipo de iglesia-salón con naves de igual altura. Así es *San Francisco el Bosco,* cerca de Cafaggiolo, en la región de Mugello, donde la iglesia-salón ostenta un espíritu clásico. Para el convento dominico de *San Marco* (1437-52) diseñó varias piezas de gran simplicidad y sobria decoración, muy del gusto de Fra Angélico, que por entonces decoraba las celdas de ese convento. Obras de Michelozzo son también la reconstrucción de la *Anunziata* de Florencia (1444), la capilla central de *San Miniato al Monte* y la iglesia-sala de *Santa Maria delle Grazie* en Pistoia (1452).

[7] L. H. HEYDENREICH, *Eclosión del Renacimiento. Italia 1400-1460* (Madrid 1972) 35.

Leon Battista Alberti (1404-1472) no fue un arquitecto de profesión, sino un gran humanista y un teórico de inmensa cultura que con sus escritos *De re aedificatoria, De Statua* y *De pictura* ejerció un gran influjo en arquitectos, artistas y patronos de toda Italia. Asesoró a los Pontífices de Roma, teorizaba y diseñaba planos, pero no los ejecutaba; tenía a su lado constructores que le admiraban y se encargaban de realizar lo que él proponía. Así se hizo la transformación de *San Francisco* de *Rímini,* que se convirtió en iglesia-mausoleo de Segismundo Pandolfo Malatesta, y es una adaptación del arco de triunfo romano a una iglesia cristiana. Para la ciudad de *Mantua,* Alberti hizo la traza de dos iglesias: la de *San Sebastián* (1460), de planta central sobre cruz griega, y la de *San Andrés,* que es un ejemplo de centralización en un templo de tres naves; y dibujó la fachada de *Santa Maria Novella* (1470).

Colaboradores y discípulos de Michelozzo y Alberti propagaron el nuevo estilo por toda Italia, y lo emplearon sobre todo en la arquitectura civil. Bernardo Rosselino (1409-1464) trabajó para varios papas. Su tarea más importante fue la traza del conjunto de edificios de Pienza, patria del papa Pío II (Piccolomini), de la que quiso hacer «la primera ciudad ideal del Renacimiento». Un discípulo de Michelozzo y de Alberti, Giuliano da Maiano, hizo la catedral de *Faenza.* Giovanni Antonio Amadeo fue el fundador del neuvo estilo en Lombardía. El completó la *Cartuja* de *Pavía,* procurando que fuera un conjunto armonioso (convento, iglesia, claustro), e inició su original fachada, de un diseño característico inolvidable. En su terminación intervinieron varios arquitectos, especialmente Pedro Lombardo y sus hijos. La fachada, «sinfonía de mármoles polícromos», es una especie de «renacimiento flamígero», tan curioso en Italia como puede ser el «plateresco» hispánico. A Pedro Lombardo se le debe también la bella iglesia-relicario de *Santa Maria dei Miracoli* (1480) de *Venecia,* ornamentada con mármoles polícromos en pilastras, capiteles y frisos.

En este capítulo merecen también una mención la catedral de *Como* por su fachada ornamentada semejante a la de la Certosa de Pavía, y las obras de Filarete (Antonio Averlino), autor de un tratado que divulgó el nuevo estilo por toda Italia, y creador del nuevo tipo de *Hospital* en *Milán* (1457), de traza rigurosamente simétrica y con patios interiores.

2. Los escultores del Quattrocento

El mismo ideal de racionalidad, simplicidad y humanismo orientó la actividad de los escultores de este siglo, que con frecuencia

eran también arquitectos. El dominio cada vez mayor en la reproducción de las formas naturales se conjugó con el entusiasmo por la geometría, que implica forzosamente una cierta idealización.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) fue un florentino que cultivó todas las artes y teorizó sobre ellas en sus *Commentarii.* Fue lanzado a la fama por haber ganado el concurso convocado para realizar la puerta norte del *baptisterio San Giovanni* de *Florencia,* al que habían presentado también sus proyectos Brunelleschi y Jacopo della Quercia. Ghiberti tardó 20 años en realizarla. Siguiendo el esquema del cuadrifolio (empleado un siglo antes por Andrea Pisano para la puerte sur), Ghiberti modeló y fundió escenas de la vida de Cristo en 28 paneles con un gran sentido de la composición, y una incipiente atención a la perspectiva y al paisaje de fondo. El éxito obtenido hizo que le encomendaran sin concurso la puerta del lado este, donde realizó su obra maestra: renunciando al esquema de cuadrifolio, y ampliando el tamaño, diseñó composiciones cuadradas en las que modeló diez episodios bíblicos con los que maravilló a todos por la perfección de la perspectiva, la complejidad y variedad de las escenas, el número de los personajes y la grandeza de los escenarios. Esta puerta, que Miguel Ángel elogiaría más tarde como «digna del paraíso», la comentó el mismo Ghiberti en sus *Comentarios:* «Observando las leyes de la óptica, he llegado a darle tal apariencia de realidad que, a veces, vistas de lejos, las figuras parecen de bulto redondo» [8]. Es importante anotar este dato referente al conocimiento de «las leyes de la óptica» que, según su propio testimonio, guió a Ghiberti en la ejecución de su obra, y que se relaciona con análogos empeños de su amigo Brunelleschi y del joven Masaccio en sus frescos de la capilla Brancacci en *Santa Maria in Carmine* y de la imagen de la *Trinidad* en la catedral. El arte religioso cristiano está entrando por un camino nuevo: el de la visión de la realidad observada científicamente o, al menos, sometida a experimentación. Se está inventando la «perspectiva italiana» que dominará el futuro del arte occidental durante cuatro siglos. ¿Saldrá ganando o perdiendo la fantasía creadora con esta admirativa sumisión a la ciencia óptica? [9].

El gran Donatello (Donato di Niccolò) (1382-1466), que se inició colaborando con Nanni di Banco [10] en la decoración escultórica de la fachada de la catedral y en la de Or San Michele, demostró

[8] GHIBERTI realizó además algunos relieves para el baptisterio de Siena, en colaboración con otros artistas, y algunas estatuas para los muros exteriores de Or San Michele en Florencia.

[9] J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...,* p.598-602.

[10] Nanni di Banco (c.1480-1421) trabajó, junto con Donatello, en la decoración escultórica de la catedral florentina y de Or San Michele. Pero murió prematuramente cuando acababa de terminar su magnífica *Asunción* para la fachada de la catedral.

pronto una específica sensibilidad para dar el volumen, la monumentalidad y la plasticidad de las figuras. Dominó la representación de la figura humana en todas sus edades, tipos, sentimientos y actitudes. En su larga vida trabajó en Florencia, en Siena, en Padua y en Roma.

A una primera etapa de gracia «internacional» y de cierta serenidad soñadora (el *David* del Bargello) sucede otra de dinamismo (el *David* en bronce y la *Cantoría* de *Florencia)*, otra de plenitud clásica (el *Gattamelata* y los relieves de la basílica *San Antonio* de *Padua)* y un período final de ascetismo y honda espiritualidad (la *Magdalena* del Museo dell'Opera del Duomo).

Jacopo della Quercia (1374-1438) nació en Siena, donde se le empezó a llamar «Jacopo de la Fuente», por su primera obra célebre, la *Fuente Gaia.* Es notable su sepulcro de *Ilaria de Carreto* en *Lucca* (1406); pero, en el campo más específicamente religioso, su obra importante son los relieves de la puerta de *San Petronio* de *Bolonia* (1425): en torno a una bella *Madonna* labró diez magníficos bajorrelieves sobre episodios del Génesis, con desnudos carentes de minucias anatómicas, yendo a lo esencial de la plástica corporal; figuras que admirará Miguel Ángel y que llenan las superficies sin dejar espacios de fondo para perspectivas.

Lucca della Robbia (1400-1482) es el jefe de una gran familia de artistas. Introduce la técnica del barro vidriado: bustos, pequeños relieves o grandes retablos con guirnaldas de flores y frutos; y emplea frecuentemente la policromía. Su obra más importante es la *Cantoría* de la catedral de *Florencia.* Su sobrino Andrea della Robbia (1435-1525) cultivó la cerámica vidriada y polícroma, acentuando algo la expresión sentimental en sus Madonnas. Giovanni della Robbia (1469-1527), hijo de Andrea, introdujo más cromatismos y elementos pintorescos en sus terracotas.

A la segunda mitad del siglo XV pertenecen una pléyade de escultores que hoy serían más conocidos y celebrados si no hubieran sido superados por los genios del siglo XVI. Andrea Verrocchio (1436-1488) fue un broncista que rivalizó con Donatello en su *David* del Bargello. El florentino Antonio Pollaiuolo (1432-1498), también broncista, orfebre y pintor, se señaló como autor de un tipo de mausoleo, como el que fabricó en Roma para Sixto IV. Agostino da Duccio (1418-1481), Desiderio da Setignano (1428-1464), Mino da Fiesole (1431-1484) y otros de la misma generación se distinguieron por sus relieves y esculturas decorativas en mausoleos, altares y tabernáculos; en general, simultaneaban su profesión de arquitectos con la de escultores y decoradores. Fuera de Florencia, el veronés Antonio Rizzo (1430-1498) era también escultor y arquitecto, y trabajó preferentemente en Venecia decorando el Palacio Ducal.

3. Los pintores del Quattrocento

En el campo de la pintura italiana del protorrenacimiento es donde se patentiza que la nueva manera de ver y pintar la naturaleza y la historia no se impone de repente. Sin duda, el trasiego de artistas italianos que viajaron al Norte y de pintores nórdicos que pasaron alguna temporada en Italia, y más frecuentemente en Roma, provocó una corriente de influjos mutuos, y ello hizo que, junto a pintores que hoy llamaríamos «de vanguardia», hubiera en Florencia otros que pueden calificarse como representantes de una línea de continuidad.

1) *La escuela florentina*

En efecto, a pesar de lo que hemos observado relativo al cambio de mentalidad y de estilo en Florencia, a principios del siglo XV, hay pintores contemporáneos de Brunelleschi y Ghiberti que se mantienen aún bastante fieles a la *maniera greca.* Lorenzo Mónaco (1371-1425) fue un monje camaldulense en Santa María de los Ángeles de Florencia; pero, como nacido en Siena, no se liberó de las influencias de Simone Martini y del goticismo. En sus paneles sobre la *Vida de San Benito* (hoy en el Museo Vaticano), no exentos de un cierto lirismo, vemos figuras dotadas de un movimiento ondulante y gracioso, todavía goticista, que sin duda cautivó la atención de otros artistas, incluido Fra Angélico.

Gentile da Fabriano (c.1370-1427), a quien hacia 1408 se le encuentra en Venecia decorando la sala del Gran Consejo, se trasladó luego a Roma, donde murió. Gentile representa la última fase del gótico cortesano. Sin duda, influyeron en su formación las miniaturas francesas y flamencas de la época. Y algo de ese gracioso y brillante estilo pasó a su obra más conocida, la *Adoración de los Magos* (Uffizi), obra emblemática de los gustos de la aristocracia y de la burguesía adinerada de Florencia. Gentile manifiesta un gusto oriental por la ornamentación, por el oro, los ricos bordados y los tejidos preciosos. El acumulamiento simultáneo de episodios diversos, el abigarramiento de personajes y animales, la indiferencia por la perspectiva espacial, todo lleva a calificar su estilo como todavía gótico-tardío, feudal y cortesano.

Masolino da Panicale (1383-1447) fue un ayudante de Ghiberti y discípulo de Starnina (el artista que importó el gótico-tardío en Toledo y Valencia). Masolino fue influenciado por Gentile da Fabriano, pero inició un cambio hacia el protorrenacimiento cuando tuvo que colaborar con Masaccio en *Santa Maria in Carmine* de *Florencia.* De estos frescos de la capilla Brancacci deben atribuirse a Ma-

solino las escenas de *San Pedro predicando,* la *Curación del inválido* y la *Resurrección de Tabita.* Luego, en los frescos de *Castiglione de Olona* recupera su propio estilo (1435).

No debieron de ser pocos, sobre todo en Siena, los pintores que se resisten a las nuevas tendencias y, como Sassetta (Estéfano de Giovanni) y el excelente miniaturista Giovanni di Paolo, se mantienen fieles al estilo «internacional».

Fue el joven Tommaso de Giovanni, llamado comúnmente Masaccio (1401-1428), el que aportó la gran innovación a la pintura de principios del siglo. Su obra más famosa, para no hablar de la *Trinidad* de la catedral florentina, de sus *Madonnas* y de algunas tablas de retablo que pasaron a los museos, son los frescos de la capilla Brancacci, en *Santa Maria in Carmine* de *Florencia,* sobre la vida y milagros de san Pedro. El *realismo* de esas figuras asombró a sus contemporáneos, sin que éstos se dieran cuenta de que con esa nueva pintura el gran artista hablaba el lenguaje estético que correspondía al *realismo* y al *pragmatismo* que estaba penetrando toda la vida socioeconómica y política del momento. El realismo plástico de Masaccio da un decisivo paso adelante sobre el realismo incipiente de Giotto. Para Masaccio es importante la masa y el volumen; para modelarlos, utiliza los diversos valores de la luz, no el arabesco ni los cromatismos del último gótico. Es además el primero que, en pintura, halla una solución científica al problema de la perspectiva. Por otra parte, Masaccio es todavía un pintor sinceramente religioso. Tiene sobre el ser humano una visión moral, una visión que tiende a la exaltación de la *gravitas* romana y de la *virtù* (ideal renaciente de honestidad y magnanimidad) y a la reforma de la tradición religiosa. Su naturalismo no es pagano, sino más bien «franciscano». No debe olvidarse que, unido a la tendencia «secularizante», había, en el arte de esta época, un sincero deseo de responder a la devoción del pueblo sencillo, que estaba siendo fomentada por el movimiento llamado de la *devotio moderna* [11].

La nueva pintura de Masaccio no se impuso en seguida en los talleres de Toscana. Fra Angélico (c.1387-1455) o Fra Giovanni da Fiesole (su verdadero nombre era Guidolino di Pietro), que sobrevive varias décadas a Masaccio, sigue una ruta muy diferente. Fiel a la tradición de la pintura devota y aristocrática, como discípulo de Lorenzo Mónaco, mientras residió en el convento de San Marco decoró las celdas de los monjes con pinturas que pueden admirarse aún. En 1446 el papa Eugenio IV lo llamó a Roma. Regresa como prior de Fiesole (1449-51); y en 1453 vuelve a Roma, donde muere dos años después, en el convento de Santa Maria sopra Minerva.

[11] Ver un resumen de la influencia de la *devotio moderna* sobre el arte del siglo XV en J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...,* p.602-604.

Fra Angélico es un pintor de transición. Ama los evocadores fondos de oro, los cromatismos, el decorativismo espiritualista. Algunos lo han considerado como un «reaccionario», carente de genio. Pero no se puede negar que, desde el punto de vista formal y técnico, es un pintor extraordinario. No le interesaron las innovaciones de Masaccio (más joven que él), ni pretendió avanzar en la resolución de problemas de perspectiva, pintura espacial, etc., sino expresar el gozo de la creación y simbolizar los misterios del cristianismo con los tonos luminosos de colores frecuentemente primarios. Sus temas predilectos son la *Anunciación* y la *Coronación de María,* así como los episodios de la vida y la pasión de Cristo.

Paolo Ucello (1397-1475) es un florentino que practicó también la escultura, el mosaico y la vidriera. Se apasionó por la perspectiva. Y aunque pintó algunos retablos y trabajó para la catedral de Santa Maria del Fiore, sus composiciones sobre temas profanos le dieron más celebridad que su limitada obra religiosa.

Filippo Lippi (1406-1469) es otro de los grandes florentinos del siglo XV. Trabajó en Prato, Pistoia, Siena, Padua, Perugia, etc. Pintor de temas religiosos, carece de la honda espiritualidad de Fra Angélico. Le seduce la belleza natural femenina, y le caracteriza el excesivo humanismo que infunde en sus escenas sagradas; y en ese sentido, es más moderno que Fra Angélico. Sus bellas *Madonnas* y el lirismo poético y paisajístico con que las rodea hacen recordar a veces el estilo «internacional».

Las obras que han acabado en los museos, de muchos pintores nacidos en la región toscana, como Filippino Lippi (1457-1504), hijo del anterior; Andrea del Castagno (1423-1457) o Pisanello (1395-1455), aunque frecuentemente no son religiosas, revelan el fecundo ambiente artístico en que vivía inmersa la sociedad florentina en tiempo de los Médicis y que facilitó la eclosión de los eximios artistas del siglo siguiente.

Piero della Francesca (c.1416-1492), nacido en Borgo Santo Sepulcro (Umbría), merece un lugar aparte en la historia de la pintura italiana del siglo XV, no sólo por sus pinturas, sino también por haber sido el gran teórico de los nuevos ideales pictóricos y artísticos de la Italia renacentista. Escribió, dedicándolos a su protector, el Duque de Montefeltro, sus tratados en latín: *De prospectiva pingendi* y *De quinque corporibus regularibus.* Su discípulo Luca Pacioli escribirá más tarde el famoso tratado *De divina proportione.*

Dentro de la amplia obra de Piero hay que destacar sus frescos sobre la leyenda de la Santa Cruz, pintados en la iglesia de *San Francisco* de *Arezzo.* Cubren las tres altas paredes del presbiterio y son una excelente muestra de las características del arte de Piero: *geometrización,* con la que busca un orden racional absoluto y esa

belleza fría y abstracta que distinguirá a algunos de los más grandes artistas de todos los tiempos; *luminosidad,* con la que evita que los excesivos contrastes con las sombras rompan la unidad plástica del conjunto (esta característica se hace muy patente en otras obras suyas, especialmente en la admirable *Madonna de Montefeltro* de la galería milanesa de Brera); *impasibilidad:* a Piero no parece interesarle la expresión de los sentimientos de los personajes e intenta así llevarlos a un plano de existencia supratemporal, como en la *Flagelación* del Museo de Urbino; *monumentalidad,* que es consecuencia de su geometrismo y de su interpretación de la luz; es una monumentalidad que comunica, por vía de la abstracción plástica, una impresión de poder, de serena energía y de solemne dignidad. «Monarca de la pintura» llamó Pacioli a Piero. Su autoridad —afirma Chastel— «fue total durante 30 años».

Piero y sus coetáneos pertenecen a la generación que alcanza la madurez en la segunda mitad del siglo XV. Todos ellos avanzan hacia una mayor idealización de la figura humana, y también hacia una mayor mundanización de los temas cristianos; sus composiciones empiezan a ampliarse en dimensiones y complejidad, pero, generalmente, sin perjuicio de la deseada simplicidad.

Benozzo Gozzoli (1420-1497) fue discípulo de Fra Angélico. De él heredó su gusto por el paisaje. Es el gran narrador del Quattrocento florentino. Son notables sus decoraciones murales en el palacio Medici-Riccardi de *Florencia,* en la iglesia de San Agustín de *San Gimigniano* y en el camposanto de *Pisa.*

Domenico Veneziano (1449-1494), aunque nacido en Venecia, se va pronto a Florencia, donde le influyen las obras de Masaccio y Donatello. Sus pinturas, hoy repartidas por muchos museos —La *Madonna con Santos* de los Uffizi—, se caracterizan por la especial luminosidad que da a sus tonos cromáticos.

Domenico Ghirlandaio (1449-1494) es el continuador de la pintura narrativa de Gozzoli. Se complace en pintar amplios conjuntos con muchos personajes. En sus obras lo profano empieza a invadir las historias religiosas en proporciones hasta entonces desconocidas, y lo anecdótico (incluyendo retratos de sus patronos y amigos) contamina los temas sagrados alcanzando notable relevancia. Entre sus obras cabe destacar, en *Florencia,* la *Última Cena* de la iglesia de Todos los Santos, los frescos sobre la *Vida de San Francisco* en la iglesia de la Trinidad, y los de la *Vida de María* en Santa Maria Novella. En *Roma* pintó en la Capilla Sixtina los frescos sobre la *Vocación de Pedro y Andrés.*

Sandro Boticelli (1445-1510) fue un temperamento sensible y apasionado. Lejos de la rigidez de Ghirlandaio, su dibujo nervioso estiliza los personajes hasta sugerir una cierta morbosidad. Un acu-

sado dibujismo le ayuda a crearse un estilo propio e inconfundible. Abordó temas profanos y mitológicos. Sus *Madonnas* provienen de Filippo Lippi: de expresión melancólica, rostro triste y soñador, son madres que miran al Niño pensando en el Calvario.

Lucca Signorelli (1441-1523), nacido en Cortona (Toscana), viajó a la cercana Arezzo y en el taller de Piero della Francesca aprendió a dar una sencilla monumentalidad a sus personajes. Llamado a *Roma* pintó varios frescos en la Capilla Sixtina. Pero su obra más famosa son las pinturas de la catedral de *Orvieto* sobre el fin del mundo (1499-1508).

El Perugino (Pietro Vanucci) debe ser considerado como florentino, pues fue en Florencia donde se formó, aunque también trabajó en Roma y Perugia. Sus *Vírgenes,* solas o con el Niño, de medio cuerpo o rodeadas de santos, constituyen una de sus creaciones más populares y el punto de partida de las Madonnas de Rafael. En las Salas del Vaticano y en la Capilla Sixtina de *Roma* pintó algunos frescos; el más significativo es el que representa la *Entrega de las llaves a San Pedro,* que puede considerarse como el fin de las experiencias del Quattrocento sobre la perspectiva.

El Pinturicchio (1454-1513) es un discípulo del Perugino que se caracteriza por el gusto por las amplias perspectivas, los escenarios lujosos y el acumulamiento de elementos anecdóticos y pintorescos. Colaboró con su maestro en las historias pintadas en las Stanze del Vaticano y en las salas Borgia.

2) *La escuela veneciana*

Frente a la escuela florentina, que otorga el predominio a la línea y cuida de definir las formas con precisión, en Venecia se impone en la misma época el gusto por el color. Se ha pretendido hallar la raíz de esta preferencia en el influjo ambiental de las brumas de las aguas adriáticas, que desdibujan los perfiles de las cosas, y también en la vida comercial de los venecianos y su riqueza en lanas y tejidos suntuosos, así como en los abigarrados productos importados del Oriente.

En el segundo cuarto del siglo XV se va formando un núcleo artístico en torno a Vivarini (1415-1470), en el que se hace ya patente la afición al color, el gusto por la exhibición de la riqueza y las escenas con numerosos personajes. Pero los que cautivaron la sensibilidad estética veneciana fueron los Bellini.

Jacopo Bellini (c.1400-1470) es el padre de la saga, un artista que maduró precisamente en el taller de Gentile da Fabriano. Pintó *Vírgenes* algo hieráticas. Cultivó también una temática profana, prefiriendo fondos arquitectónicos con multitud de figuritas, y mostró

un gusto por lo narrativo y los escenarios aparatosos, gusto que debió de comunicar a su hijo y sucesor, Gentile (1429-1507), como se hace patente en algunas obras de éste: el *Milagro de la Santa Cruz* o el *Sermón de San Marcos en Alejandría* (Milán, Gal. Brera).

Giovanni Bellini (1430-1516), segundo hijo de Jacopo, colaboró con su padre y su hermano, y fue el más prestigioso de la familia. Durero le consideró «el mejor pintor de Venecia», citándolo al mismo nivel que Leonardo y Mantegna. Le influenció este último pintor, pero reaccionó pronto abandonando las formas secas y silíceas del Mantegna, para ablandarlas, como buen veneciano, y hacerlas más tiernas y redondeadas. Así quedó definido su propio estilo en el precioso retablo de la *Virgen con dos Santos* de la iglesia de los Frari, *Venecia,* y lo mismo se puede verificar en varias otras Madonnas que se conservan. Carlo Crivelli (c.1430-1495) participa igualmente de cierta locuacidad narrativa veneciana, pero, en contraste con Giovanni Bellini, acentúa algo los perfiles y los modelados en su cuadros de la Virgen María.

Vittore Carpaccio (1465-1525) es discípulo de Giovanni Bellini, y aunque pertenece a la siguiente generación, mantiene y desarrolla el gusto por la crónica narrativa, introduciendo el juego de la luz y el color y las amplias perspectivas arquitectónicas. Su obra más conocida es la serie que le encargó la Escuela de Santa Úrsula sobre la *Vida de la Santa,* que él desarrolló con admirable minuciosidad.

3) *Otras escuelas*

Las escuelas de Padua y Ferrara están estrechamente ligadas. Desde Padua, donde Giotto había dejado una obra admirable en los muros de la capilla Scrovegni, irradió el Renacimiento toscano hacia el norte de Italia. Francisco Squarcione (m.1474) pasa por ser el fundador de la escuela, pero su máxima figura fue un discípulo suyo: el Mantegna.

Desde muy joven, Andrea Mantegna (1431-1506) se da a conocer en Padua, y a los 30 años Ludovico Gonzaga le llama a Mantua y hasta su muerte trabaja a su servicio. Al principio, Mantegna está lejos de las blanduras del Perugino. Probablemente le influyó el escultor Donatello, que diez años antes había dejado una robusta obra en Padua. Mantegna se apasiona por la perspectiva y el paisaje. Sus personajes se afincan en tierra como columnas, y tanto sus anatomías y sus drapeados como sus montes y campos tienen algo de cristalino y silíceo. Esta dureza se suaviza cuando conoce la pintura de Giovanni Bellini y se casa con su hermana. Su temática más frecuente es la mitológica con fines decorativos. Pero también dejó mucha obra religiosa que hoy se halla muy dispersa: la *Dormición de*

María (Madrid, Prado), *Madonna con Santos* (Louvre), *Adoración de los Magos* (Uffizi), etc.

En la escuela de Ferrara, donde había trabajado Piero della Francesca, se destacó Cosme de Tura (1430-1495), que dejó en esa ciudad casi toda su obra. Es el representante del manierismo quattrocentista. Su obra en paneles de retablos se halla muy dispersa: la *Anunciación* (Catedral de Ferrara), *Madonna entronizada* (Londres, Nat. Gall.), *Huida a Egipto* (New York, Metr. Mus.), etc...

La escuela meridional italiana recibió la influencia toscana y flamenca, desde mediados del siglo, al quedar sometidos los Estados del Sur al poder de Aragón y de Francia. Antonello de Mesina (1430-1479) trabajó en Sicilia y Nápoles. Une a la brillantez y profundidad del colorido el sentido plástico y la belleza formal de los toscanos, como se muestra en sus figuras de santos y Madonnas. En Venecia residió dos años y asimiló también esa influencia. Sus principales obras son el tríptico de la *Madonna entronizada* (Museo de Mesina), la *Madonna con Santos* (Museo de Viena), la *Crucifixión* (Londres, Nat. Gall.), etc...

CAPÍTULO IX

EL SIGLO DE LOS GENIOS (1503-1590)

BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE, J. M., «Escultura del siglo XVI», en *Ars Hispaniae* XIII (Madrid 1958); BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco* (Madrid 1990); ID., *L'Antirinascimento* (Milano 1962); BENESCH, O., *The Art of the Renaissance in Northern Europe* (London 1965); BENÉVOLO, L., *Historia de la Arquitectura del Renacimiento* (Madrid 1972); BLUNT, A., *La teoría del arte en Italia en 1400-1600* (Madrid 1979); BRUSCHI, A., *Bramante* (Bari 1973); BUENDÍA, J. R., *Las claves del arte manierista* (Barcelona 1986); BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia* (Barcelona 1971); CARLI, E., y otros, *L'Arte del Rinascimento,* (Milano 1968); CHASTEL, A., *La crisis del Renacimiento, 1520-1600* (Barcelona 1968); CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid 1983); ID., *El Manierismo en Europa* (Madrid 1987); CHUECA GOITIA, F., «La arquitectura del siglo XVI», en *Ars Hispaniae* XI (Madrid 1953); CIRICI PELLICER, A., *El Renacimiento en Francia* (Barcelona 1963); HAUSER, A., *El Manierismo, crisis del Renacimiento* (Madrid 1965); HEYDENREICH, L. VON-PASSAVANT, G., *La época de los genios. Italia 1500-1540* (Madrid 1972); KUBLER, G.-SORIA, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal, 1500-1800* (Harmonsworth 1959); MARÍAS, F., *El largo siglo XVI* (Madrid 1989); PANOFSKI, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid 1975); RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Introducción historiográfica al problema del Manierismo:* Miscelánea Comillas 27 (1962) 467-484; SEBASTIÁN, S., *Arte y Humanismo* (Madrid 1978); SHEARMANN, J., *Manierismo* (Madrid 1984); WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y Barroco* (Madrid 1977); WÜRTENBERGER, L., *El Manierismo, estilo europeo del siglo XVI* (Barcelona 1964). (Sobre la arquitectura del siglo XVI véase la bibliografía del capítulo VIII.)

INTRODUCCIÓN

El siglo XVI es, en Occidente, un siglo de revoluciones ideológicas y culturales. Es ante todo el siglo de la expansión geográfica de Europa, por el descubrimiento y la colonización de un Nuevo Mundo; es el siglo de la restauración del Imperio y al mismo tiempo de la consolidación de las grandes monarquías. Es también el siglo en que entra en crisis el Humanismo renacentista, y se produce la Reforma religiosa que, por una parte, provoca el desgarramiento de la cristiandad y las guerras de religión, y, por otra, endereza, aunque

tardíamente, la situación religioso-moral del mundo católico, favorece el movimiento mal llamado contrarreformista, vigorizando y exaltando el prestigio y autoridad de la Santa Sede y de la Iglesia católica.

Los Papas del Renacimiento fueron poco conscientes de que el peligro de escisión en el seno de la Iglesia se venía incubando desde siglos anteriores, y cuando a principios del XVI se produjo el estallido del luteranismo estaban tan poco preparados para enderezar la situación como lo habían estado para prevenirla. Como todos los movimientos disgregadores en el curso de la historia de la Iglesia, los protestantes rechazaron muchos de los medios sensibles que la Iglesia oficial había defendido y usado para fomentar la piedad popular. Los disidentes exigieron la eliminación de varios sacramentos tradicionales (entre ellos la Eucaristía como sacrificio), junto con el culto a las reliquias de los santos y la veneración y uso de las imágenes.

El siglo XVI va a ser así, en algunas de las regiones donde prosperará la Reforma protestante, un siglo de crisis para el arte religioso cristiano. No sólo se paralizará la gran arquitectura tradicional, sino que también desaparecerá casi completamente la auténtica iconografía; y, lo que es peor, la hostilidad contra las imágenes (tanto en escultura como en pintura) tomará expresiones iconoclastas en muchos lugares [1], causando una pérdida enorme del glorioso patrimonio artístico del cristianismo.

Por otra parte, en los reinos europeos que se mantuvieron fieles a la tradición católica, el siglo XVI es el siglo de los genios más creativos en el campo de la cultura y de las artes. Por lo que se refiere al arte cristiano, en este siglo madura el arte del primer Renacimiento alcanzando su máximo estadio de perfección técnica y belleza formal, pero al mismo tiempo este arte del Alto Renacimiento, con su «profanización» de la temática cristiana, será testigo y espejo de la gran crisis de la cristiandad. La nueva arquitectura recordará más los templos paganos que la *ecclesia* fundada para una comunidad «divinizada» por la gracia. Las figuras labradas por los escultores de Florencia evocarán más fácilmente a los dioses y héroes del Olimpo que a Cristo y a sus mártires; y los pintores de asunto religioso responderán con la misma complacencia y maestría a una clientela que busca inmortalizar su efigie carnal, iniciándose ahora la gran época de los retratos y autorretratos.

Por otra parte, mediado el siglo, este humanismo autocomplaciente dará también forma expresiva (con el manierismo) a la crisis

[1] Cf. la historia de este proceso y de la devastación iconoclasta en J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...*, p.701-710.

espiritual que sufre la sociedad cristiana, crisis que terminará atravesando una breve cuaresma de austeridad y misticismo bendecida por el Concilio de Trento para inaugurar en seguida una nueva era: el Barroco contrarreformista.

1. LA ARQUITECTURA

Giuliano de la Rovere, papa Julio II (1443-1513), tras restablecer su poder temporal sobre las pretensiones de Venecia y reconquistar territorios de Perusia, Bolonia y la Romagna que él creía pertenecer a los Estados Pontificios, celoso del prestigio de la Iglesia que representaba, concibió los planes más grandiosos para la reconstrucción y el embellecimiento de la Urbe; y para esa empresa quiso y supo encontrar a los mejores artistas de Italia. En 1545 el papa Paulo III inauguró el Concilio de Trento, cuyas tres etapas iban a alargarse durante 18 años, y cuyos decretos iban a reflejarse en la arquitectura del último tercio del siglo.

1. **Italia**

Giuliano Sangallo (c.1445-1516) había adquirido prestigio en los últimos años del siglo anterior construyendo en *Prato* la iglesia de *Santa Maria dei Carceri* dotándola de la primera cúpula renacentista sobre planta de cruz griega; en *Florencia* había adosado a la iglesia del Espíritu Santo, construida por Brunelleschi, una *Sacristía* de planta octogonal, conforme a los principios renacentistas de simplificación y unificación del espacio. Llamado a Roma por el papa, no tuvo tiempo para dar su nombre a ninguna obra notable.

Más afortunado fue su coetáneo Bramante (1444-1514), un pintor de Urbino que, a los treinta y cinco años, quiso dedicarse a la arquitectura. Se dio a conocer construyendo en *San Sátiro* de *Milán* (1482) una sacristía octogonal algo lastrada de decorativismo, y en *Santa Maria delle Grazie* una cúpula que desarrollaba la idea de Brunelleschi. Fue en Roma donde su genio se mostró más renovador y eficaz. El templo de *San Pietro in Montorio* (1502), costeado por los Reyes Católicos, más que iglesia es un oratorio conmemorativo, un templete escultórico heredero de los templos circulares romanos: sobre un basamento de tres gradas, una rotonda de columnas lisas, con un entablamento dórico, una balaustrada, y un tambor decorado sobriamente, se alza una pequeña cúpula semiesférica, cubriendo una *cella* de sólo 4,50 m. de diámetro. La perfección formal de esta cuasi-escultura, perceptible al primer golpe de vista, debió de revelar a Bramante lo que debía ser su nuevo estilo.

El papa Julio II le nombró inspector general de sus proyectos (1504), entre ellos el de la *nueva Basílica de San Pedro,* que incluía la demolición de la antigua. El proyecto de Bramante adopta el esquema de la planta de cruz griega, con cuatro cúpulas en los ángulos y una central, y cuatro torres. El tambor de la gran cúpula estaría ceñido por una columnata. Antes de morir Bramante pudo ver terminados los cuatro grandes pilares de la nueva basílica con los arcos y pechinas que debían sustentar la cúpula. A su muerte, del grandioso proyecto se encargaron Rafael y luego Antonio Sangallo «el Joven». A Bramante se le deben también el claustro de *Santa María de la Paz* y el coro de *Santa Maria del Popolo,* de una gran pureza de líneas y austera sencillez.

Antonio Sangallo, denominado «el Viejo» (1445-1535), hermano de Giuliano, es el autor de la iglesia de *San Biaggio* en *Montepulciano* (1518), inspirada en las ideas de Bramante y Rafael: parecida a la de *Santa Maria delle Carceri,* lleva una cúpula más visible sobre tambor, con dos torres a la entrada y un cuerpo semicircular añadido al ábside.

Un sobrino de los dos Sangallo citados, llamado Antonio Sangallo «el Joven», colaboró con Bramante y Rafael en la obra de la basílica de San Pedro. Él es también el autor de la iglesia de *Santa María de Loreto* de *Roma* (1507).

La belleza formal de los edificios diseñados por el gran Miguel Ángel (1475-1564) se debe sin duda a su extraordinaria sensibilidad y creatividad como escultor. En su juventud realizó proyectos para la *Florencia* de los Médici (maqueta para la fachada de San Lorenzo, y la Biblioteca Laurentiana). En la segunda parte de su vida trabaja en Roma para los papas: el *Palacio del Capitolio* y un nuevo proyecto para *San Pedro* que debía sustituir a los anteriores. Miguel Angel abandonó la idea del deambulatorio que había proyectado Sangallo «el Joven» y acentuó la forma cuadrada del edificio con cuatro pequeñas cúpulas y una gran cúpula central, síntesis entre la nervada de Sangallo y la redonda de Bramante, de 42 m. de diámetro y 132 de altura. En realidad, son dos cúpulas, una interior, semiesférica, y otra exterior, algo apuntada: una especie de montaña simbólica perfectamente estructurada. Desgraciadamente, aunque Giacomo della Porta respetó sustancialmente el proyecto del Buonarroti; un siglo después se pasó a la planta de cruz latina y Carlo Maderna acabó poniendo delante una fachada que oculta el cuerpo unitario, compacto y simbólico que había ideado Miguel Ángel.

Las ideas de los grandes maestros del Renacimiento se impusieron en toda Italia. El florentino Jacopo Sansovino (1477-1570) (Jacopo Tatti), que adoptó el apellido de su maestro Andrea Sansovino, se educó en Roma. Arquitecto y escultor, trabajó preferentemente en

Venecia desde 1527. Animó la frialdad romana con la frivolidad veneciana. Aunque diseñó o terminó algunas iglesias, su fama se debió sobre todo a edificios de carácter civil (la Librería de San Marcos y la *Loggetta* en Venecia).

La segunda etapa de la arquitectura del Cinquecento está considerada por algunos historiadores como la fase *manierista* del Renacimiento. Para algunos se inicia cuando Miguel Ángel inventa el «orden gigante», que empequeñecía al contemplador; para otros el manierismo arquitectónico sólo aparece cuando algunos maestros como Jacopo Sansovino, Giulio Romano o Michele Sanmicheli se permiten ciertas «licencias» imaginativas sobre los esquemas clásicos, particularmente en las fachadas de los palacios y en la decoración escultórica de los interiores templarios. En todo caso, el manierismo, como nuevo estilo, se revela con más evidencia cuando ya no comunica aquella inmediata impresión de simplicidad y unidad de los diseños de Bramante y del primer Miguel Ángel; y eso ocurre cuando, en los templos, el movimiento marcado desde la entrada hacia el ábside se conjuga con movimientos transversales, sobre todo en el crucero. Es también la época en que se dan por terminadas las experiencias y se publican estudios y tratados que empiezan a «hacer historia» del estilo (Serlio, Villalpando, Palladio, etc.).

Andrea Palladio (1508-1580) fue el principal teórico de su época. Sus *Cuatro Libros de Arquitectura,* inspirados en Vitrubio, fueron el vademécum de los arquitectos hasta el siglo XIX. Además de teórico, fue un gran realizador. Sus obras más importantes las hizo en el norte de Italia. Su estilo es grandioso, nunca seco ni aburrido, aunque algo tendente hacia lo colosal. Son notables sus palacios de Vicenza; pero su fama como arquitecto de iglesias se cimienta en dos grandes realizaciones de *Venecia,* en las que, sin renegar de su fe en la centralización del espacio y en que «las formas más bellas son el círculo y el cuadrado», prefirió tomarse la licencia de combinarlas con la planta de cruz latina. Así en *San Giorgio Maggiore* (1566-1575), donde, a pesar de su crucero con ábsides y de las diversas dosis de luz que animan el interior, su gran cúpula logra un espacio interior bastante unificado. La fachada ostenta cuatro grandes columnas que vinculan los dos pisos (como acostumbra también en sus palacios). En la iglesia del *Redentore* (1576-92) contrajo las naves secundarias hasta reducirlas a capillas que envuelven el remanso de la gran nave, enmarcada por amplias arcadas y gigantescas medias columnas adosadas.

La tendencia a la cruz latina y a la mayor amplitud de una nave que favorezca la máxima visibilidad y la mejor acústica se culminó en la iglesia del *Gesù* de *Roma,* obra de Giacomo Barozio o Vignola (1507-73), discípulo de Miguel Ángel. Reduciendo a lo mínimo el

crucero, convirtiendo las naves laterales en una serie de estrechas capillas, y situando tribunas sobre ellas, Vignola creó el tipo de iglesia que había de adoptar la recién fundada Compañía de Jesús y que se había de generalizar en el Barroco. La fachada del *Gesù* fue diseñada por un discípulo de Vignola, que debió de inspirarse en un modelo de Alberti.

Desde el *De re aedificatoria* de Alberti hasta los *Cuatro Libros de Arquitectura* de Palladio, las ideas y las obras del Renacimiento arquitectónico en Italia nos llevan al recuerdo de los templos paganos de la antigua Roma. El hecho de que éstos, a diferencia de las iglesias cristianas destinadas a una comunidad celebrante, fueron pensados sólo como alojamiento de una divinidad a la que se honraba en la *cella* con sacrificios y ceremonias de un sacerdote, no entibió el entusiasmo de los tratadistas y arquitectos cristianos de los siglos XV-XVI, que adoptaron aquellos modelos por su belleza formal y también por el simbolismo de sus formas [2]. Hoy puede y debe extrañarnos que en aquellos tratados y en la mente de los que los concibieron apenas tuviera peso la idea de la *funcionalidad,* hoy tan esencial en nuestra arquitectura religiosa, y que no se considerara como prioritario lo que hoy es principio fundamental: cómo crear un espacio interior que sirva de la manera más apta, cómoda y eficaz para la celebración de una liturgia sagrada que para los cristianos es esencialmente *comunitaria.*

2. Reinos Hispánicos

A pesar de las intervenciones políticas y militares de España en Italia durante el siglo XV y primeros años del XVI, la introducción de las formas del Renacimiento en España es más bien tardía. Sólo en 1526 se publica en español las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo.

Durante la primera mitad del siglo en la península va tomando forma un Renacimiento singular que acabó llamándose *plateresco* [3]. En este estilo los esquemas constructivos esenciales provienen de Toscana; pero la decoración es mucho más variada e imaginativa que en

[2] «El hombre es el microcosmos —decía Manetti— y el templo debe asimilarse al hombre con los brazos abiertos». Villalpando soñaba con que las iglesias cristianas evocaran el Templo de Jerusalén; y Palladio hablaba de lo que sus iglesias debían «significar».

[3] Esta impropia denominación se debió a un cronista del siglo XVII, Diego ORTIZ DE ZUÑIGA, en sus *Anales... sobre Sevilla* (1677). Sobre el plateresco y sus fuentes, cf. S. SEBASTIAN, «En torno al primer Renacimiento», en *Príncipe de Viana,* Anejo 10 (1981) 103-107.

Italia: cubre más amplias superficies en puertas y retablos; ostenta candelabros, festones, bichas y toda clase de grutescos; y se impone la columna abalaustrada con base bulbosa cubierta de hojas (flor del granado o *balaustrum).* Otros elementos decorativos —medallones y cabezas, etc.— llenan enjutas, basamentos y entablamentos.

Lorenzo Vázquez, el arquitecto de la noble familia Mendoza, es el que introduce el estilo renaciente en España: *Colegio Santa Cruz* de *Valladolid* y *Convento de la Piedad* de *Guadalajara.* Pedro Gumiel, arquitecto del cardenal Cisneros, ofrece la versión mudéjar del plateresco en la *Sala Capitular* de *Toledo* (1504). Pero en la ciudad imperial es Alonso de Covarrubias (1488-1570) el que introduce el estilo más netamente renacentista, preludiando el estilo herreriano en el patio del hospital *Santa Cruz* (con su escalera monumental de muro almohadillado), en la portada del *monasterio de San Clemente* y, sobre todo, en el *Hospital de Afuera* («Hospital Tavera»). Covarrubias hizo también la traza de la parroquia de la *Magdalena* de *Getafe,* iglesia de tres naves con cubierta gótica sostenida por columnas dóricas, con entablamentos cilindricos. También se ha pretendido ver la mano de Covarrubias en el grandioso *retablo-sepulcro* de *Santa Librada* en la catedral de *Sigüenza.*

Salamanca es otra de las ciudades castellanas que abrió las puertas al nuevo estilo. Se le encuentra en varios edificios civiles de notable envergadura, y en algunos templos, como en la iglesia de *Sancti-Spiritus,* de bella y ornamentada fachada, y en el espléndido claustro del convento de las *Dueñas* (Dominicas), magnífico conjunto de arcos escarzanos rebajados, muy sencillos, entre los que se instalan bellos medallones; con un sobreclaustro, de estructura arquitrabada, que ofrece una riquísima decoración con grutescos muy originales. Pero el edificio más notable de la ciudad del Tormes es sin duda su catedral, iniciada por Juan Gil de Hontañón cuando aún dominaba el espíritu gótico-isabelino (1513), continuada por Juan de Álava, y terminada por Rodrigo Gil de Hontañón, a quien se deben los principales elementos renacientes de la obra: esa pureza y rectitud lineal que predominan en el deambulatorio, triforio, balcones, capillas y hornacinas. El mismo Rodrigo Gil tuvo parte importante en la catedral de *Plasencia,* donde le había precedido la dirección de varios maestros de obra (desde Francisco de Colonia y Juan de Álava hasta Covarrubias y Diego de Siloé) y donde dejaron variadísima impronta, en una mezcolanza estilística sobre la que reina el plateresco. Esta fusión de lo isabelino y lo plateresco con toques renacientes puede hallarse también en *Cáceres,* en las parroquias de *Santiago, San Mateo* y *Santa María.*

En Castilla el Renacimiento plateresco se mostró primeramente en algunas obras realizadas dentro de la misma catedral de *Burgos,*

como la *Puerta de la pellejería,* obra de Francisco de Colonia (1516), una especie de retablo de piedra en el que se mezclan motivos góticos con renacentistas. Poco después (1519) Diego de Siloé construía la *escalera dorada* en el interior del crucero norte, asombrosamente decorada con una temática plateresca de desbordante fantasía. Ya mediado el siglo, Juan de Vallejo, que había trazado la portada plateresca de los *Santos Cosme y Damián,* se encargó junto con Simón de Colonia de la reconstrucción del cimborrio de la catedral (desplomado en 1539), revistiendo su estructura gótica con ornamentación renacentista. En *León,* lo más notable del nuevo estilo es la fachada del *Convento de San Marcos,* debida a varios arquitectos, y la *sacristía* del mismo convento, que dio renombre a Juan de Vallejo, el Mozo.

En Galicia, el ya citado Rodrigo Gil de Hontañón añadió dos patios renacentistas al *Hostal de los Reyes Católicos* de Santiago de Compostela, donde el maestro isabelino Enrique Egas había iniciado un ligero plateresco. En el campo religioso merece una mención la fachada de *Santa María la Grande* de *Pontevedra,* obra plateresca de Cornielles de Holanda (1541) labrada a manera de retablo de piedra.

En Andalucía, la obra religiosa más notable fue la catedral de *Granada* (1528) obra de Diego de Siloé, hijo del prestigioso escultor Gil de Siloé. En ella, sin renunciar a las amplias dimensiones y proporciones del gótico (cinco naves más otras dos de capillas), eligió como elemento fundamental el pilar renacentista con columnas clásicas adosadas, añadiendo un segundo soporte para duplicar la altura en la nave central, y un entablamento en las naves laterales; a un amplio ábside semicircular hizo preceder una capilla mayor cuasicircular, para potenciar el cimborrio al buen estilo bramantesco, logrando un efecto estéticamente tan fascinador como simbólicamente efectivo. Siloé siguió esquemas parecidos en la catedral de *Málaga* (1541-43), en la de *Guadix* (1548) y en la iglesia de *San Salvador* de *Úbeda.* Andrés de Vandelvira (m.1575), a quien se encomendó ejecutar el proyecto de Siloé en Úbeda, es el autor de la catedral de *Jaén* (1548), en la que siguió el modelo de su maestro Siloé, aunque dando a las tres naves la misma altura, y combinando una cúpula central muy ornamentada con bóvedas vaídas que desde entonces empezaron a ponerse de moda. Autor también de la catedral de *Baeza,* Vandelvira es considerado por algunos historiadores como «el más genial organizador de nuestro renacimiento» [4]. También a *Sevilla* llegaron las novedades renacentistas en las primeras décadas del

[4] F. CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI,* p.248. Cf. F. MARIAS, *El largo siglo XVI,* p.410-417.

siglo: Diego de Riaño, maestro mayor de la catedral, es autor de su *Sacristía* dotándola de gran cúpula y decoración plateresca; y en la cabecera de la misma catedral, Martín de Gaínza hizo su *Capilla Real* cubriéndola con una de las cúpulas más grandiosas del renacimiento español. Fernán Ruiz II es quien coronó el minarete almohade de la *Giralda* con un campanario de tres cuerpos al nuevo estilo.

Limitémonos a enumerar las realizaciones del plateresco renacentista en otras regiones ibéricas: en *Zaragoza* se atribuye a los Morlanes la bella portada de *Santa Engracia,* una de las obras más tempranas del nuevo estilo (1504-14), imitada luego en la de *Santa María* de *Calatayud.* En el País Vasco son del mismo estilo el claustro dominico de *San Telmo,* obra de fray Martín de Santiago, en *San Sebastián;* la capilla y Universidad de *Oñate* y las portadas de *San Antón* y de *San Vicente* en *Bilbao.* En Navarra merecen un recuerdo el claustro del monasterio de *Irache,* la iglesia de *Viana* y la fachada de *San Gregorio* de *Mues.* A Portugal llega también el influjo del renacimiento italiano y se muestra en los elementos sustentantes y en su ornamentación más que en las estructuras de cubrición. Ejemplos de ello pueden verse en las catedrales de *Leiria* y de *Portalegre* y en la iglesia de *Gracia* en *Évora.* Un espíritu más netamente renacentista italiano inspiró el llamado *claustro de los Felipes* en el monasterio de Thomar, y la iglesia de *San Vicente de Fora* en *Lisboa,* obra del italiano Filippo Terzi (1582), que forma una escuela lusitana y anuncia el barroco.

En el último tercio del siglo el renacimiento español abandona los excesos ornamentales del plateresco y adopta con más decisión el purismo bramantesco. Llegan ecos imperiosos del Concilio de Trento y de los poetas místicos y se busca la austeridad y una geometría más pura y desnuda. A Juan Bautista de Toledo (m.1767), que por esos años construía algunas iglesias en Nápoles, el rey Felipe II le llamó para la gran empresa de El Escorial. El ambicioso proyecto incluía monasterio, iglesia, panteón y palacio. En su diseño el arquitecto se inspiró algo en la grandeza del Alcázar toledano. A la muerte del ilustre tracista, le sustituye Juan de Herrera, un ingeniero apasionado por la simbólica de las figuras cúbicas y por la pureza absoluta de las formas, de los espacios y de los volúmenes. En el templo adopta la cruz griega con cúpula central, cañones en los brazos y capillas en los ángulos. La influencia de los modelos de Bramante y Miguel Ángel parece evidente. Herrera persiguió el mismo ideal en la catedral de *Valladolid,* que quedó inconclusa.

En Hispanoamérica las grandes catedrales que merecerían una mención en este manual se empiezan a planificar y construir cuando en España se ha iniciado ya la reacción herreriana. Las más notables son la de *México,* obra de Claudio de Arciniega, y las de *Puebla* y

Guadalajara, en las que el maestro español Francisco Becerra dejó huellas de las novedades de Diego de Siloé en Granada. El mismo Becerra dio la traza de las catedrales de *Lima* y de *Cuzco* (1572-78). De un manierismo tardío es la fachada de *San Francisco* de *Quito.*

3. **Francia**

El gusto del Renacimiento en Francia se aplicó especialmente en el campo de lo palaciego (los *Châteaux de la Loire).* En arquitectura religiosa, dejando aparte las capillas de esos mismos palacios, entre las que habría que destacar la del castillo de *Anet* (1548-1552), de Philibert de L'Orme, quizá lo más notable sea la iglesia *Saint-Eustache* de *París* (1532), que, por su planta, su gran alzado, su estructura y sus proporciones, se mantiene fiel al goticismo, pero adopta arcos de medio punto, pilastras y decoración clásicas. A pesar de ese hibridismo, el resultado es elocuente y sugestivo.

Otro ejemplo del mismo hibridismo arquitectónico nos lo ofrece la fachada de *San Miguel* de *Dijon* (1537), donde los elementos constructivos de espíritu gótico se revisten de un cierto empaque clásico por sus arcos de medio punto, sus pilastras y sus arquitrabes.

4. **Europa central**

Ya observamos al comienzo de este capítulo que el estallido de la Reforma en Germania paralizó todos los impulsos de empresas edilicias que pudieran competir con la gran tradición gótica. Con carácter de excepción, podríamos mencionar, en la segunda década del siglo, la capilla que en la iglesia de *Santa Ana* de *Augsburgo* hicieron construir los banqueros Fugger: en ella una bóveda gótica cubre un conjunto de estilo renacentista.

2. LA ESCULTURA

1. **Italia**

La plástica renacentista en Italia gira en torno a un nombre, el de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), el genial artista a quien sus contemporáneos apellidaron «el divino». Nacido en Caprese, pudo educarse con la pedagogía humanista y desarrollar sus extraordinarias facultades en el taller-academia de los Médici en Florencia. Miguel Ángel, maestro en todas las artes plásticas y aun en la poesía, realizó una larga serie de obras escultóricas, que podríamos dividir

en tres épocas. En la primera (1492-1505), demuestra su dominio en todas las técnicas de su tiempo, incluso en el relieve *(Madonna de la Scala)*, y realiza, con el pulido acabamiento que le caracteriza en esta etapa juvenil, varias de sus obras más famosas: la *Piedad* del Vaticano (1498), de gran perfección formal y transida de sentimiento y delicadeza; el *David* «gigante» de 4 m. de altura (1504) y la finísima y grave *Madonna de Brujas,* admirable de armonía y equilibrio plástico. La segunda época (1505-1533) es la edad de la madurez y de sus primeras experiencias manieristas. Convocado a Roma por Julio II para trazar el sepulcro pontificio, inicia los proyectos del túmulo escultórico, que tendrá varias y diversas versiones, en el curso de 30 años, y que nunca se realizará como tal, pero dejará como *membra disiecta* varias esculturas admirables: los *Esclavos,* algunos sin terminar; *Raquel y Lía,* y sobre todo el gran *Moisés*, hoy en la iglesia de San Pietro in Vincoli. De esa época son también el *Cristo resucitado* de Santa Maria della Minerva, y las esculturas de la capilla de los Médici en Florencia: las efigies de los dos duques *Juliàn* y *Lorenzo (il Pensoso),* las alegorías de la *Noche,* el *Día,* el *Crepúsculo* y la *Aurora.* El manierismo incipiente en esas figuras reclinadas se acentúa en otras dos magistrales estatuas que adornan la misma capilla: la *Madonna Medicea* y el *Genio Victorioso.* En la etapa final de su vida, Miguel Ángel sufre una profunda evolución espiritual. Es la época de su amistad con los *spirituali* del círculo de Vittoria Colonna. La idea del «combate» espiritual y del abatimiento del hombre ante fuerzas sobrenaturales parece presidir el trabajo del gran artista. El sufrimiento y el anhelo místico conduce su arte hacia el menosprecio de la belleza carnal y a la expresión del drama del espíritu. En esos años salen de su cincel las obras que parecen resistirse al acabamiento de la forma sensible y material, y anuncian el esencialismo de la escultura de nuestro siglo: la *Pietà de Florencia* (1550), hoy en la catedral; la *Pietà de Palestrina* (1555), de la Academia de Florencia, y la *Pietà Rondanini* (1564), del palacio Sforzesco de Milán.

El Buonarroti suscitó, además del asombro de sus contemporáneos, el apetito de imitarle. Esta imitación tuvo sus seguidores más dotados cuando el maestro iniciaba ya sus contorsiones refinadas y elegantes en lo que se llamaría el «manierismo». Andrea Contucci, el «Sansovino» (1460-1529), sin renunciar a un cierto idealismo clásico, tendió a la elegancia de los volúmenes curvilíneos. Una de sus más bellas composiciones es el *Bautismo de Jesús* que corona la llamada «puerta del Paraíso» de Ghiberti en el baptisterio florentino. Jacopo Tatti (1486-1570), que por devoción a su maestro Contucci adoptó el nombre de «Sansovino», dejó lo más importante de su genio, como arquitecto y escultor, en Venecia. Baccio Bandinelli

(1488-1560) fue un claro imitador de Miguel Ángel, cuyo manierismo acentuó con descaro. Se le deben los relieves de los musculosos *Apóstoles* del coro de la catedral de Florencia (1547-1553). Benvenuto Cellini (1500-1571) se acreditó más como orfebre y aventurero que como escultor. Hizo obra de temática mayoritariamente pagana. Con todo, la basílica de El Escorial posee de él un *Crucifijo* de mármol en el que el cuerpo desnudo del Redentor es de una belleza clásica. El francés Juan de Boulogne («Giambolgna») trabajó desde 1555 en Roma y Florencia sobre temas mitológicos, aunque dejó también alguna obra religiosa —un *San Lucas,* por ejemplo— en Or San Michele.

2. **Península Ibérica**

La difusión en España de la estilística renacentista de impronta toscana se efectuó por el doble trasiego de artistas italianos que vinieron a España favorecidos por la política imperial del momento y de jóvenes artistas hispánicos que fueron a Italia seducidos por el espejismo del Buonarroti y sus discípulos. Empecemos por aquéllos.

A Domenico Fancelli (1469-1518), un florentino relacionado con los Mendoza, se le conoce como autor de grandiosos sepulcros labrados en Génova y transportados a España: el del arzobispo *Diego Hurtado de Mendoza,* de la catedral de *Sevilla;* el del *Infante Don Juan* (1512), de Santo Tomás de *Ávila,* y el de los *Reyes Católicos* (1517), de la catedral de *Granada.* A Pietro Torrigiano (1472-1528), un florentino pendenciero que anduvo por *Sevilla,* se le deben el *San Jerónimo* y la *Madonna sentada,* modelos ambos de virtuosismo en el manejo del barro cocido (Museo de Sevilla). Jacopo Torni Florentino es el autor de una bellísima *Anunciación* que puede verse en la Capilla Real de *Granada,* y se le atribuye el *Santo Entierro* del monasterio de San Jerónimo (hoy en el museo de la misma ciudad).

En cuanto a los renacentistas españoles de la primera época, y comenzando por el nordeste de la península (la región más próxima a Italia), hay que destacar, quizá en el primer puesto cronológicamente, a Gil Morlanes, autor de la fachada de *Santa Engracia* de *Zaragoza* y del retablo de *Montearagón* (1512), hoy en la catedral de Huesca; pero, por su calidad e influjo, ese puesto corresponde a Damien Forment (1480-1540), un valenciano que trabajó en su tierra, en Aragón y Cataluña, labrando retablos de alabastro: en el *Pilar* de *Zaragoza,* en el monasterio de *Poblet,* etc., y finalmente en *Santo Domingo de la Calzada.* Formó escuela y su influencia se puede observar en escultores como Gil Morlanes el Joven, Esteban de Obray, Gabriel Joly, el navarro Martín de Tudela y Martín Díaz de

Liatzasolo, que fue apreciado en Cataluña; este escultor dejó un *Entierro de Cristo* en *Tarrasa* y una *Piedad* en la capilla del Palau de *Barcelona.*

Es en el segundo tercio del siglo cuando el nuevo estilo se difunde ampliamente por las regiones hispánicas. Felipe Vigarny (m.1542) es considerado como el introductor de la escultura renaciente en Castilla, donde parece haber olvidado su estirpe borgoñona. Se le encuentra trabajando en Burgos, Salamanca, Palencia y Toledo. Sus obras principales son el *retablo de los Santos Juanes* de la Capilla Real de *Granada,* las figuras de *Ana* y el *Sumo sacerdote* en la capilla del Condestable de *Burgos* y su contribución en la sillería de la catedral de *Toledo* en competición con Alonso Berruguete. En esos relieves el «Maestro Felipe» alcanza la plenitud de su equilibrado estilo, sin pretender emular la violencia y el dinamismo expresivo de su rival.

Por sus bellas esculturas funerarias, a Vasco de la Zarza, muerto prematuramente (1524), habría que atribuir la introducción de las formas renacientes en Castilla la Nueva. Este título podría disputárselo Bartolomé Ordóñez (m.1520), un burgalés que debió de ser discípulo de Fancelli en Italia y se mostró hábil entallador, con rasgos miguelangelescos, en la sillería y el trascoro de la catedral de *Barcelona;* y sobre todo en su eximia obra del sepulcro de los reyes *Felipe y Juana* en la Capilla Real de *Granada,* dos figuras idealizadas y modeladas con extrema delicadeza.

El imaginativo arquitecto Diego de Siloé (1495-1563) fue también un excelente escultor que de Nápoles pasó a trabajar en Castilla y Andalucía. Colaboró con Vigarny en el retablo de la *Capilla del Condestable* de *Burgos* (grupos de la *Presentación* y de la *Visitación),* contrastando con el borgoñón por su mayor idealismo. Un idealismo que se hace más expresivo en la *sillería coral* de San Benito de *Valladolid.* Juan de Balmaseda (c.1490), el mejor escultor palentino de comienzos del siglo —algo goticista aún—, el que interpreta con más aguda espiritualidad la religiosidad castellana en el incipiente renacimiento [5]. Es autor de la gran *Crucifixión* que remata el retablo de la catedral de *Palencia* (1510) y del retablo de la capilla de San Ildefonso (1530).

En el segundo tercio del siglo los valores específicos de la escultura hispánica renaciente se revelan en dos figuras señeras que trabajan preferentemente en Valladolid: Berruguete y Juni. Alonso Berruguete (1490-1561), hijo del pintor Pedro, nace en Paredes de Nava, aprende el oficio de pintor y escultor en Florencia en los años en que

[5] J CAMON AZNAR, «Juan de Balmaseda», en *Goya* 12 (1956). Cf. J M. AZCARATE, *Escultura del siglo XVI,* p.80.

reina allí el «divino» Buonarroti y cuando acaba de descubrirse en Roma el famoso grupo del *Laocoonte.* Vuelto a España, deja una obra insigne y originalísima por su renacimiento anticlásico y su vigor manierista en Castilla y Extremadura. Realizó el retablo de la Mejorada de *Olmedo* y el de *San Benito* de *Valladolid,* gigantesca obra que luego fue desmontada y cuyos miembros *(San Benito,* la *Virgen María, San Sebastián,* el *Sacrificio de Isaac,* etc.) pueden hoy admirarse en el museo de dicha capital castellana. A Berruguete se le deben la mitad (36 tablas de nogal) de los relieves de la *sillería de Toledo* y también el grupo de la *Transfiguración* en alabastro que ocupa el centro del mismo coro y del que tuvo que encargarse el Maestro de Paredes al haber fallecido Vigarny. Entre los discípulos de Berruguete descuellan Isidro Villoldo, que dejó obra de calidad en la catedral de *Ávila,* y Francisco Giralte, que trabajó en Palencia entre 1545 y 1550.

El gran escultor de la generación siguiente a Berruguete es Juan de Juni (1507-1577), así llamado por su ciudad natal (Joagny). Frente a Berruguete, Juni puede considerarse como un clásico por su gusto por la simetría y el equilibrio formal; pero, junto a tales rasgos renacentistas, Juni es también un apasionado por los audaces escorzos y muy original por su vehemencia expresiva en rostros y ademanes. Deja obra en San Marcos de León, en Medina de Rioseco, en Salamanca y en Valladolid. Su *Entierro de Cristo* (Museo de Valladolid) es una buena muestra de su estilo: impresionante contraste entre las expresiones de angustia y dolor de unos personajes y la divina serenidad de la Virgen María. También es suyo el *retablo de la Antigua* de la misma ciudad (1544-62), de factura manierista; en él se esfuerza por encerrar las figuras en un reducido espacio para acentuar la expresión de dolor y angustia. Al fin de su vida, Juni modera este contorsionismo en la *Piedad* de la catedral de *Segovia* (1571), en la *Virgen de los Cuchillos* en la iglesia de las Angustias y en el *Cristo Crucificado* de la catedral de *Valladolid.*

Mediado el siglo, se advierte en la escultura castellana una inflexión hacia un mayor sosiego en las formas expresivas. Los retablos se simplifican, los grutescos desaparecen y la arquitectura queda más limpia y pura; parece invitar a la grandeza en las dimensiones de la escultura. Gaspar Becerra (1520-1570) es el representante de esta escultura manierista, heredera del miguelangelismo, afecta a la exuberancia muscular, «de más carnes que las de Berruguete», como decía Juan de Arfe. Su obra más importante es el *retablo de la catedral de Astorga* (1558), máquina colosal de tres cuerpos y cinco calles, poblada de figuras y relieves de gran tamaño. La influencia de Becerra se advierte en otros artistas de la siguiente generación: en Esteban Jordán (1529-1598), del que han quedado dos buenos reta-

blos, el de la *Magdalena* en *Valladolid* y el de *Santa María* en *Rioseco;* y aun en artistas del norte peninsular.

En el País Vasco el Renacimiento había entrado ya en el segundo tercio del siglo por mano y obras de artistas como Pierre Picart, en la Universidad de Oñate; de Guiot de Beaugrant, en iglesias de Bilbao, Portugalete y Valmaseda, y de Andrés de Araoz, en Éibar, Genevilla y La Población (Navarra). Pero el último romanismo se hizo allí presente por el genio de Juan de Anchieta (1533-1588), discípulo de Juan de Juni y de Becerra, que dejó obras magníficas que recuerdan el vigor hercúleo del Buonarroti en retablos de Guipúzcoa, Navarra y Aragón: en Pamplona (donde estableció finalmente su taller), en Zumaya, Cáseda, Aoiz, Tafalla, Obanos, Zaragoza y Jaca. Su originalidad fundó escuela y discípulos del escultor azpeitiano deben ser considerados escultores como Ambrosio de Bengoechea, Pedro González de San Pedro, Jerónimo de Larrea, etc.

El romanismo se introdujo también en Andalucía, particularmente en Sevilla, con obras de Vázquez el Viejo, Jerónimo Hernández y algunos discípulos de éste como Gaspar Núñez Delgado y Juan de Oviedo. También en Portugal se introducen las nuevas tendencias por mediación de artistas foráneos, como Oliverio de Gante, a quien se debe el retablo de la Catedral Vieja de *Coimbra* y algunos trabajos en el monasterio de Thomar. Su obra maestra son las esculturas de la *Charola* de los Templarios. Artistas franceses trabajaron también en Portugal; y entre ellos debe destacarse a Nicolás Chantereine, considerado el verdadero introductor del Renacimiento; dejó obras notables en la portada de la iglesia de *Belem,* en *Santa Cruz* de *Coimbra,* en *Évora* y en otros lugares.

La escultura española del siglo XVI demuestra que, aunque influidos por la renovación formal iniciada en Italia, los artistas españoles no pudieron renunciar a la herencia del patetismo religioso del Medievo cristiano. Casi todos ellos fueron calificados de «manieristas» por los historiadores. Por otra parte, la demanda de imaginería en la península era enorme. Con razón se ha hablado de una «inflación de la imagen religiosa», de la que dan testimonio abrumador la cantidad y grandeza de los retablos que empiezan a alzarse ya desde los primeros decenios del siglo.

3. **Francia**

Ya a principios del siglo, Francisco I había mostrado interés por atraerse a artistas de entre los mejores representantes del Renacimiento italiano, comenzando por Leonardo da Vinci; y a ellos se debe en gran parte la fundación de la llamada «escuela de Fontaine-

bleau». Pero tanto los que allí trabajaron para la corte francesa como otros del mismo reino se distinguieron más bien dentro de la esfera del arte profano. Del arte propiamente religioso y cristiano hay poco que merezca la inmortalidad. Michel Colombe dejó un relieve de *San Jorge* (1509) para el castillo de Gaillon (hoy en el Louvre); Ligier Richier, un repelente sepulcro funerario del Conde René en *Bar-le-Duc;* Jean Goujon, algunos relieves y esculturas en varias iglesias, como el de la *Piedad* para el trascoro de *Saint-Germain-l'Auxerre* (hoy en el Louvre); y Germain Pilon, además de algunas figuras mortuorias, un excelente *San Francisco en éxtasis* para la iglesia parisina de San Francisco.

3. LA PINTURA

Es quizá en el sector de la pintura donde el Renacimiento, al alcanzar su madurez estilística, ostenta más visiblemente esos caracteres de claridad, simplicidad y grandiosidad que hemos observado en las otras artes del siglo XVI, sobre todo en Italia. Dominada la perspectiva clásica, que también suele llamarse *italiana* por ser italianos los autores de tratados científicos sobre ella; los fondos de las composiciones, tanto en la pintura mural como en la de lienzos y retablos, se ordenan casi únicamente a dar monumentalidad a los personajes efigiados. Por otra parte, la representación del ser humano se libera de aquel carácter algo seco y descarnado que presentaba la pintura del siglo XV, y adquiere una cierta morbidez y plenitud carnal al mismo tiempo que se le idealiza, como consecuencia del neoplatonismo reinante en Florencia.

1. **Italia**

Puede decirse que al comienzo del siglo XVI están ya constituidas las principales escuelas de la pintura renacentista italiana. Los genios de Miguel Ángel y Rafael dominan en Florencia y luego también en Roma; Leonardo es el gran maestro en Milán; el Correggio adquiere sumo prestigio en Parma; Venecia puede gloriarse de una pléyade: desde Giorgione y Tiziano hasta Veronés y Tintoretto.

Leonardo da Vinci (1452-1519), después de pasar por el taller del polifacético Verrocchio, es llamado a la corte milanesa de Ludovico Sforza; luego buscará otros patronos, trabajará también en Florencia y terminará su vida en Amboise como protegido del rey Francisco I. Genio típicamente renacentista por la amplitud de su saber, de su curiosidad científica y de su capacidad creadora, como pintor es un apasionado estudioso de la anatomía y de los efectos de luz

sobre los cuerpos *(Trattato della pittura)*. Su investigación le lleva a los célebres *sfumatos* que han caracterizado su pintura y han hecho inmortales algunas de sus obras: *La Virgen de las rocas*, el *San Juan Bautista* (ambas en el Louvre) y su superconocida *Última Cena*, pintada al fresco en el refectorio de Santa María de las Gracias en *Milán*. Entre sus discípulos destacan Bernardino Luini (1480-1532), maestro de la escuela lombarda y autor de algunos frescos en iglesias de Milán y otras obras de caballete repartidas por museos; Andrea Solari (c.1460-c.1532), autor de la *Madonna del cojín verde* y de una *Crucifixión* (ambas en el Louvre); Giovanni Boltraffio (1467-1516), a quien se deben bellas Madonnas; el Sodoma (1477-1549), fresquista y autor del *San Sebastián* de la colección Pitti.

La grandeza del genio pictórico de Miguel Ángel, una de cuyas primeras pinturas conocidas es el tondo de la *Sagrada Familia* de los Uffizi, no se revela hasta su titánico trabajo de la *Capilla Sixtina* (1508-1512), una serie bien ordenada de frescos con escenas y figuras del Antiguo Testamento, magníficamente adaptadas a la arquitectura de la bóveda, que desarrolla el tema de la *Creación del universo*. Treinta años después Miguel Ángel vuelve a la misma capilla para decorar el muro frontal (1545) con la pintura del *Juicio Final*, un conjunto, ya muy distante del equilibrio sereno de la pintura anterior, representando una masa humana que se mueve y agita ante el divino Juez; en ella, mediante audaces escorzos y monstruosas anatomías, se evoca el pavor apocalíptico con colosal fuerza expresiva. Al Buonarroti se deben también dos escenas pintadas en la Capilla Paulina del Vaticano: la *Crucifixión de San Pedro* y la *Conversión de San Pablo*.

Rafael Santi (1483-1520), hijo de pintor y discípulo de Perugino, llega muy joven a Florencia cuando Miguel Ángel y Leonardo están decorando la Sala del Consejo del Palazzo Vecchio. Su genio madura asimilando valores de ambos artistas (dominio de las formas y de las luces). Rafael es el pintor de *Madonnas*, inigualable en el arte de dar unidad y sencillez a la composición y una hermosura idealizada a sus figuras sagradas. Finalmente se establece en Roma, y, admirado y favorecido por los papas Julio II y León X, muere a la edad de 37 años. De su primera etapa son los *Desposorios de la Virgen* (1504), de clara impronta peruginesca. A su segunda etapa pertenecen las bellas e idealizadas Madonnas («Yo busco una cierta idea»), algo impactadas por la poética vaporosidad de Leonardo: La *Bella Jardinera*, la *Sagrada Familia del cordero* (1507), la *Madonna de Foligno*, etc. En su última etapa, aparte ciertos lienzos de suprema maestría, como la *Madonna de San Sixto* del Museo de Dresde, cumple el encargo papal de cubrir con escenas históricas las *Stanze* vaticanas y de dirigir el trabajo de su equipo en las *loggias* decora-

das con episodios bíblicos, una empresa en la que no pudo menos de mirar de reojo las pinturas con las que Miguel Ángel acababa de cubrir las bóvedas de la Sixtina.

Antonio Allegri, llamado el Correggio (1489-1534) por el nombre del pueblo de la Emilia donde nació, residió habitualmente en Parma. Influenciado primero por Mantegna y luego por Leonardo, madura en un estilo propio, caracterizado más por la dulzura que por la fuerza. Su virtuosismo en el manejo de la luz anuncia el barroco. De sus pinturas religiosas emanan una luminosidad y una gracia irresistibles, como se muestra en la aparición de *Jesús Resucitado a Magdalena* (el *Noli me tangere)* del Prado. Su composición se hace más compleja en cuadros como el *Nacimiento* de *Dresde,* en la *Huida a Egipto* de *Parma* o en los *Desposorios de Santa Catalina* del Louvre. El Correggio fue también un eximio decorador de grandes superficies, como demostró en los magníficos frescos de *San Juan Evangelista* de *Parma* y en los de la catedral de la misma ciudad.

El *manierismo,* al que nos hemos referido al hablar de la arquitectura y de la escultura, se revela más visiblemente en la pintura. En ella sobre todo piensan los historiadores del arte cuando intentan explicar ese fenómeno histórico-artístico. Para unos se trata de un juego de formas (abandono del punto de fuga y de la perspectiva, el *horror vacui,* etc.). Otros buscan razones de contenido (tendencia irracionalista, antinaturalista, gusto por lo paradójico, lo excepcional, lo provocador, etc.) o causas más profundas de carácter sociopolítico o ideológico-religioso [6].

El manierismo tuvo su primer foco en Florencia. A Andrea del Sarto (1486-1530), se le ha llamado el «catalizador del protomanierismo florentino» por su intento de conjugar la *maniera* de Leonardo con la de Rafael. Un discípulo suyo, Jacopo Pontormo (1494-1530), creó su propio estilo alargando las proporciones del cuerpo humano y buscando una exagerada elegancia en los vestidos. Su célebre *Descendimiento* de Santa Felicitá de Florencia con sus lívidos y extraños cromatismos alcanza una artificiosa teatralidad. Rosso Florentino (1494-1540), otro discípulo del Sarto, algo influido por Miguel Ángel, puesto al servicio del rey Francisco I, fue uno de los fundadores de la escuela de Fontainebleau. Su obra maestra es el *Descendimiento* de *Volterra* (1517). Francesco Primaticcio (1504-1570), un boloñés que acabó también en la corte de Francisco I, y Agnolo Bronzino (1503-1572), discípulo de Pontormo, apenas han dejado obra religiosa. Más importante fue Giorgio Vasari (1511-1574), historiador del arte de su siglo y admirador de Miguel Angel, al que intentó emular

[6] J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...,* p.653.

en algunos de sus cuadros y en la decoración (el *Juicio Final)* de la bóveda de la catedral florentina.

El manierismo se propaga fuera de Florencia. En Roma se exageran las tendencias de Miguel Ángel y Rafael. Daniel Volterra, por ejemplo, intenta imitar a ambos en su más famosa obra, el *Descendimiento* de Trinità dei Monti (1541). En Parma el Parmigianino, entusiasta de Correggio, exagera esbelteces en su célebre *Madonna del cuello largo* (Uffizi); y en Siena Domenico Beccafumi, mediante extraños juegos lumínicos, logra efectos fantasmagóricos en su *Cristo en el limbo* (Siena). La escuela que pudo rivalizar con la florentino-romana fue la que se había constituido en Venecia en torno a los Bellini y Giorgione. El gran maestro fue Tiziano Vecellio (1489-1576?), quien adoptó pronto un clasicismo personal, de pincelada muy empastada y carnosa, creando figuras de radiante luminosidad que caracterizarán a su escuela. Hacia 1542 inicia una etapa manierista, para terminar en una pintura de manchas que inspirará a Velázquez. De su abundante pintura religiosa cabe destacar su espléndida y clásica *Asunción* de los *Frari* (1518), su encendida versión de la *Sepultura de Cristo* (Museo del Prado), y su *Coronación de espinas* (Múnich), orgía de pinceladas sueltas, dictadas por una especie de patético lirismo. La pintura de Pablo Veronés (1528-1568) se caracteriza por el fausto de sus amplios escenarios, la profanización de su inspiración religiosa y su desmedido interés por lo anecdótico. El asunto sagrado —*Las bodas de Caná,* los *Discípulos de Emaús,* la *Cena en casa de Leví* o la *Asunción de María*— son para él mero pretexto para una exhibición de sus grandiosos escenarios de arquitecturas y paisajes, con multitud de personajes luciendo lujosas y abigarradas vestimentas.

Con el gran Tintoretto (1518-1594) desaparece el reposo clásico. Su manierismo es apasionado y violento. Tras una etapa algo miquelangelesca, acaba prefiriendo el tenebrismo, buscando efectos dramáticos. Pintó series de escenas para la cofradía de San Marcos y para la Escuela de San Roque, de un cromatismo sombrío sobre conjuntos de imágenes dinámicas y masas entrecruzadas que dejan definitivamente eliminado el clasicismo renacentista.

Finalmente, en Venecia hay que recordar a la familia de los Bassano. El primero de ellos, Giacomo da Ponte (1515-1592), influido por Tiziano, adoptó un cierto manierismo tenebrista, que se hace visible en la *Degollación del Bautista* (Copenhague). Sus hijos, Jacopo, Francesco y Leandro, continuaron en la misma línea acentuando los efectos de naturalismo tenebrista, anticipando al Caravaggio.

2. Los pintores flamencos y alemanes del siglo XVI

La influencia del Alto Renacimiento italiano llegó también pronto al centro de Europa. Quintin Metsys (1466-1530) vive en el círculo de los humanistas flamencos bajo la autoridad de Erasmo, en Italia recibe la influencia de Leonardo, y cuando regresa a su patria realiza algunas pinturas de inspiración religiosa (hoy muy dispersas), como su *Retablo del llanto* y de *San Juan* de la catedral de Amberes y el *Ecce Homo* del Prado. Juan Gossaert, llamado «Mabuse» (1478-1536), viaja también a Italia. Ya en su patria, demuestra cierta asimilación tardía y muy mesurada de Rafael, como en el *Descendimiento* (Modeelberg), que le granjea un considerable prestigio. Bernard van Orley (1492-1542), que comenzó, como Gossaert, manteniendo cierta fidelidad al estilo gótico-flamenco, se va adaptando al gusto rafaelesco en algunas de sus tablas de altar, como queda reflejado en su *Sagrada Familia* del Prado. Peter Brueghel «el Viejo» (el más famoso de una familia de pintores) realiza también el reglamentario viaje a Italia, pero no se deja ganar por ideales clasicistas. Intuye que el porvenir de la pintura flamenca está en el estudio de la naturaleza y en la pintura de género, y se dedica a narrar escenas festivas de campesinos. Su obra religiosa es muy limitada, y algún cuadro como la *Conversión de Saulo* se convierte en un gran paisaje de montaña.

Una crítica reciente de estos artistas ha hallado los verdaderos calificativos para una pintura que, al mismo tiempo que se va liberando de vinculaciones técnicas y estilísticas medievales, va también perdiendo el auténtico sentido de la trascendencia cristiana [7]. Porque para Patinir, su *Nacimiento* es un pretexto para encantarnos con un onírico paisaje; y el Bosco no parece tener sobre la naturaleza del hombre la mirada que deben tener los ojos purificados de un cristiano; y las escenas satíricas de Brueghel tienen más de divertido sarcasmo que de una pedagogía inspirada por el evangelio.

En Alemania, el Renacimiento de inspiración italiana está representado por el máximo artista de ese país: Alberto Durero (1471-1528). Junto a unas 70 pinturas, se conservan de él centenares de xilografías y dibujos de una inspiración y una maestría de ejecución extraordinarias. Viaja mucho: en Flandes trata con Patinir y Van Orley, y en Venecia admira a Bellini y Mantegna. Es el más humanista de los artistas germanos. De una insaciable curiosidad, dibuja todo lo que ve, investiga y escribe tratados sobre los resultados de sus experiencias. Su pintura religiosa no es abundante, quizá por influjo

[7] Diego SUÁREZ QUEVEDO, en su *Renacimiento y Manierismo en Europa* (Madrid 1989) p.100, a propósito de los pintores citados, ha hablado de un sentido de *animalidad, miniaturización* y *caricaturización*.

de las ideas de Lutero, a quien admiraba. Entre sus obras monumentales destaca su *Adoración de la Trinidad* (1511, Viena), en la que parece querer emular a Rafael; también su *Adoración de los Reyes* (Uffizi), y ya en su última etapa, los *Cuatro Santos* (1526, Múnich), obra que es un homenaje a sus apóstoles preferidos (Juan y Pablo), y en la que se ha pretendido ver representados a los «cuatro temperamentos». Quizá la obra más merecedora de admiración es la que dejó en grabados y dibujos. Destaquemos, por lo que atañe a temática religiosa, su *Apocalipsis,* su *Gran Pasión,* verdadero repertorio iconográfico, y su *Vida de María.*

A Lucas Cranach (1472-1533), amigo personal y retratista de Lutero, se le conoce más por sus temas mitológicos. Pero también abordó asuntos cristianos, que él trata con un cierto manierismo goticista; entre ellos destacan los *Desposorios de Santa Catalina* (Budapest) y *Descanso en la huida* (Berlín), etc. Matias Grünewald (1460-1530) es quizá el pintor que, con un expresionismo cercano a nuestra época, expresa mejor el sentimiento trágico de la turbulenta época en que vivió. Dejó obras que han pasado a los museos alemanes. Su obra más famosa es el altar de la iglesia de los Antonitas de Isemheim (hoy en el Museo de Colmar), en cuyo panel central se muestra un atormentado *Cristo crucificado* entre María y el Bautista; en los otros paneles hay efigies de extraordinario y original cromatismo: *María con Jesús y ángeles,* la *Anunciación,* y la *Resurrección.*

El más notable de la generación siguiente a Durero es Hans Holbein (1497-1543), que viajó a Italia, a Basilea, donde se relacionó con Erasmo, y a Londres, donde se convirtió en retratista del rey Enrique VIII y de la aristocracia inglesa. Su obra religiosa es limitada. Su *Virgen del Burgomaestre* (1525, Darmstadt) es una de las Madonnas más renacentistas de Alemania. De Holbein es también el *Cristo muerto* del Museo de Basilea, un simple estudio anatómico de cadáver que hizo decir a Dostoievski: «He aquí una buena razón para perder la fe».

Esta reflexión del escritor ruso nos obliga a recordar algo importante cuando se quiere penetrar el significado del arte cristiano del Alto Renacimiento. En el cuadro citado, Holbein no pasaba de ser un fiel adepto del Humanismo de la época al que sirvieron centenares de artistas, sobre todo italianos. La mayoría de ellos, sin que podamos minimizar su talento y a veces su genio, contribuyeron a una verdadera «profanización» del arte cristiano.

3. La pintura española del siglo XVI

Como ya indicamos en capítulos anteriores, la pintura hispánica durante casi todo el siglo XV se mantuvo fiel a esquemas e ideales goticistas conjugándolos con los gustos del arte llamado «internacional». Sólo a finales de ese siglo se advierte que llegan de Italia, a través del reino de Valencia, aires renovadores. A Rodrigo de Osona, a quien se le ve activo hacia 1464, se le conoce como autor cierto de un *Calvario* (1476) en la iglesia de San Nicolás de *Valencia,* y por su estilo, en el que se funden influjos de Padua y de Flandes, se le atribuyen varias obras más. De su hijo, Rodrigo de Osona el Joven, han quedado pinturas encargadas para la Cartuja de Valdecristo (hoy en el Museo de Castellón) y algunas otras en el museo y catedral de Valencia. Emigrante de Italia y establecido en la capital del Turia, Pablo de San Leocadio es autor de la *Sacra Conversación* (Londres), de claro influjo bellinesco.

Es a principios del siglo XVI cuando entra en España el clasicismo renacentista por mediación de los dos Fernandos: F. Yáñez de Almedina y F. Llanos, que trabajan juntos entre los años 1506 y 1513. Se distinguen por la claridad de la composición, la amplitud de los espacios y el reposo de sus figuras. Hacen juntos el *retablo mayor* de la catedral de *Valencia* (1507). De él se atribuyen a Yáñez las composiciones que revelan un estilo más avanzado y leonardesco, un estilo que se acentúa en las pinturas para la catedral de *Cuenca* (1531) y en la *Santa Catalina* del Museo del Prado.

La corriente iniciada por Yáñez y Llanos la continúa en Valencia una familia de tres generaciones: Vicente Massip, su hijo Juan Vicente, y finalmente los hijos de éste, Juan Massip y Margarita Juanes. Vicente Massip (c.1480-1545) es autor del *retablo de Segorbe* con escenas del *Nacimiento de Jesús* y de la *Natividad de María,* en un estilo rafaelesco derivado probablemente de Sebastiano del Piombo. Su hijo, conocido por el nombre de Juan de Juanes (c.1523-1579), colaboró con su padre creando luego su propio estilo, con reminiscencias de Rafael, Leonardo y los manieristas. Un cierto *sfumato* leonardesco le distingue de las obras de su padre. La *Inmaculada* (iglesia de la Compañía), las versiones de la *Última Cena* (una de ellas en el Prado) y el *Salvador Eucarístico,* con la Sagrada Hostia en la mano, le ganaron un gran reconocimiento en el público devoto; un prestigio que debe valorarse a la hora de establecer diferencias en la manera de tratar el dogma cristiano por el Renacimiento italiano y el hispánico.

Mientras tanto, en Castilla Juan de Flandes (c.1465-1519) se destaca como pintor favorito de los Reyes Católicos. De él se conservan tablas del *Políptico de Isabel la Católica,* identificables por su pre-

ferencia por la perspectiva y los colores sordos —malvas, grises y rosas—. Contemporáneo de Juan de Flandes, Pedro Berruguete (1450-1503), nacido en Paredes de Nava, es el gran pintor castellano renacentista de la época isabelina. Debió de estar en la corte de Federico de Montefeltro (Urbino), donde conoció a Piero della Francesca; también asimiló modelos flamencos. Berruguete rompió definitivamente con el goticismo, pintó escenarios romanos y, aunque mantiene a veces fondos de oro, más ordinariamente hace un sabio uso de la luz y de la perspectiva «italiana» situando muy alto su punto de fuga, como puede verse en su encantadora *Anunciación* de la Cartuja de *Miraflores*. Las tablas de sus retablos de la *Concepción* de *Paredes de Nava* y de *Santo Tomás* de *Ávila* se hallan dispersas por los museos del mundo.

Juan de Borgoña es el indiscutible representante de la pintura renacentista en *Toledo* durante el primer tercio del siglo XVI. Debió de formarse en Florencia, probablemente con Ghirlandaio, y aparece en Toledo hacia 1495. Fue un pintor de exquisita sensibilidad que gustaba de la corrección de las anatomías destacándolas sobre fondos luminosos. Se le deben las pinturas murales de la Sala capitular (1509) con episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, y un *Juicio Final* de gran claridad de composición; el retablo de las catedrales de *Cuenca* y en gran parte el de *Ávila,* con bellas escenas de la *Anunciación,* la *Purificación* y el *Nacimiento.*

En Andalucía el exponente del primer Renacimiento es Alejo Fernández (1470-1543), germano de nacimiento, que aparece trabajando en Córdoba en la coyuntura de los dos siglos. Se traslada a Sevilla, donde quedan algunas de sus principales obras, como la *Virgen de los navegantes* (1531-1536) en el Archivo de Indias, la *Virgen de la Rosa* en Santa Ana de Triana, y varias otros lienzos en la catedral. También es suyo el tríptico de la *Última Cena* (completado con la *Prisión de Cristo* y *Getsemaní)* en la basílica del Pilar de Zaragoza. En sus obras apuntan influjos tanto de Quintin Metsys como de los venecianos.

La pintura renacentista andaluza sigue su curso en la segunda mitad del siglo por obra de varios artistas, como Pedro de Campaña (1503-1580), nacido en Bruselas, quien tras una estancia en Italia, donde debió de ejercer como arquitecto y escultor, se establece en Sevilla hacia 1537. Su obra más conocida es el *Descendimiento* de la catedral sevillana, admirable por su sencillez y monumentalidad, cuyo dramatismo casi tenebrista impresionó a Murillo. Luis de Vargas es un andaluz que pasó también por los talleres de Italia, trabajando luego para la catedral de Sevilla, donde pueden verse sus ocho paneles del *retablo del Nacimiento* (1555) firmado humildemente por el autor: *Tunc discebam Luisius de Vargas.* De Pedro Machuca,

el arquitecto del palacio de Carlos V en Granada, el Museo del Prado posee la *Madonna del Sufragio,* un cuadro rafaelesco que presenta a María aliviando con su leche a las almas del Purgatorio, y el *Descendimiento* del mismo estilo. El extremeño Luis Morales (1510-1586) alcanzó mucha popularidad como pintor de escenas de devoción. San Juan de Ribera, obispo de Badajoz y luego arzobispo de Valencia, le nombró su «pintor de cámara». Las figuras de sus personajes sagrados se alargan y adelgazan, expresando sentimientos profundos y recatados. Morales representa un manierismo muy personal en el que se funden la luces de Florencia, el intimismo flamenco y el dibujismo de los germanos. Sus personajes se concentran en sí mismos, sugiriendo un misterio de sufrimiento, éxtasis y santidad. Ejemplos: el *Ecce Homo,* la *Piedad,* la *Virgen de la leche,* etc.

En el último tercio del siglo, bajo Felipe II, surgen los pintores de la corte. Algunos de ellos —Alonso Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz— alcanzan más fama como retratistas que como pintores religiosos. En cambio, Juan Fernández Navarrete, denominado «el Mudo», formado en Italia, hizo abundante obra religiosa. En El Escorial dejó obras ante las cuales decía el P. Sigüenza «daban ganas de rezar». En el gran monasterio escurialense colaboraron artistas italianos llamados por el rey, destacando Pellegrino Tibaldi y Federico Zuccari, un manierista que, por sus frescos en las cúpulas de Florencia (donde terminó lo iniciado por Vasari) y de Roma, fue llamado al Escorial para pintar las tablas del altar mayor y laterales de la gran iglesia. Pero de los artistas manieristas convocados por Felipe II, ninguno iba a igualar la fama y la inmortalidad de un pintor que, nacido en Creta y alcanzada la madurez en Venecia, se instaló en Toledo, donde «españolizó» su genio.

Domenico Theotocopuli —«el Greco»— (1541-1613) llega a España en la plenitud de sus facultades y hace la síntesis entre las influencias venecianas asimiladas y las inyecciones místicas de la reforma católica hispánica. Un período de gran esplendor cromático y de gran equilibrio en la composición se inicia con el *retablo de Santo Domingo el Antiguo* de Toledo, para el que pinta los grandes lienzos de la *Trinidad* (Prado), la *Asunción* (Chicago), el *Nacimiento,* etc., y que culmina en el *Entierro del Conde de Orgaz* (1588). A la etapa final del gran artista, cuando su paleta (como ha ocurrido a otros genios al fin de su vida) parece arrebatada por un huracán de incontenible lirismo, pertenecen algunos de sus grandes cuadros del Prado, los cinco admirables del Hospital de la Caridad de Illescas, la maravillosa *Asunción* del museo toledano de San Vicente, la serie de los *Apóstoles,* cada vez más abocetados y fantasmales, y su *Visión del Apocalipsis.*

Ante el panorama de la pintura europea del siglo XVI, la observación crítica del historiador llega a la conclusión de que lo que se ha

llamado *renacimiento* fue asimilado de muy distinta manera y medida en los diversos países. Por lo que atañe a pintores como «el mudo» Navarrete, Luis de Vargas, el «divino» Morales, lo mismo que Juan de Juanes o Pedro Berruguete, y nada digamos del Greco, es evidente que todos ellos asumen las innovaciones del renacimiento artístico sin renunciar a un auténtico expresivismo cristiano con hondas raíces en la piedad medieval y católica. Miguel Ángel ya advirtió este carácter diferencial del arte español y flamenco frente al más frío y pagano del renacimiento italiano [8]. Y esta singularidad no era sólo la casi total ausencia de desnudos provocativos. Era también una necesidad instintivamente sentida por los artistas hispánicos de dar franca expresión a la piedad por encima de cualquier empeño de exaltar la hermosura carnal [9].

[8] Es un testimonio de Francisco DE HOLANDA en su *De Pintura Antigua*. Texto completo en J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...*, p.688.

[9] Fernando Marías aduce un texto de Sebastiano del Piombo, quien, requerido para pintar una *Piedad* para el Secretario Imperial, pregunta si debe pintarla como la prefieren «los españoles, que para parecer cristianos y devotos suelen amar estas cosas devotas y piadosas, o más bien una Madonna bella, con el Niño en los brazos» al estilo italiano.

CAPÍTULO X

CONTRARREFORMA Y BARROCO (1590-1785)

BIBLIOGRAFÍA

ALCOLEA, S., *Zurbarán* (Barcelona 1989); ANDERSEN, L., *Le Baroque et le Rococo* (Lausana 1970); ANGULO, D., *Murillo: Su vida, su arte, su obra,* 3 vols. (Madrid 1981); ARGAN, G. C., *Arquitectura barroca en Italia* (Buenos Aires 1960); ID., *Borromini* (Madrid 1980); BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco* (Madrid 1990); BAUDOIN, P., *Rubens et son siècle* (Amberes 1972); BAZIN, G., *Destins du Baroque* (París 1968); ID., *Les palais de la Foi. Le monde des monastères baroques* (Fribourg 1981); BLUNT, A., *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700* (Madrid 1977); BOONE, D., *L'Art Baroque* (Neuchâtel 1988); BOTTINEAU, Y., *El Arte Barroco* (Madrid 1990); BOUZA ÁLVAREZ, J. L., *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco* (Madrid 1990); BRANDI, C., *La prima architettura barocca: P. da Cortona, Borromini, Bernini* (Roma-Barí 1981); CHARPENTRAT, P., *Barroco. Italia y Europa central* (Barcelona 1964); COONEY, P. J.-MALFARINA, G., *L'Opera completa di Annibale Carracci* (Milano 1976); CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Arquitectura barroca española* (Zaragoza 1986); FALDI, L., *Escultura barroca en Italia* (México 1961); FERNÁNDEZ ARENAS, J.-BASSEGODA I HUGAS, B., *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la Historia del Arte* V (Barcelona 1983); FOCILLON, H., *La vida de las formas y elogio de la mano* (Madrid 1983); FRIEDLANDER, W., *Estudios sobre el Caravaggio* (Madrid 1982); GALLEGO, J.-GUDIOL, J., *Zurbarán (1598-1664)* (Barcelona 1976); GOLDSCHEIDER, L., *Rembrandt: Paintings, Drawings and Etchings* (London 1960); GOMEZ MORENO, M. y M. E., *La gran època de la escultura española* (Barcelona 1970); ID., «Escultura del siglo XVII», en *Ars Hispaniae* XVI (Madrid 1963); GUINARD, P., *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique* (París 1960); HAUSER, A., *Historia social de la literatura y del arte* (Madrid 1976); HAUTECOEUR, L., *Histoire de l'architecture classique en France,* 3 vols. (París 1943-1950); HERNÁNDEZ DÍAZ, J.-MARTIN GONZÁLEZ, J. L.-PITA ANDRADE, J. M., «La escultura y la arquitectura del siglo XVII», en *Summa Artis* XXVI (Madrid 1980); ID., *Juan Martínez Montañès (1568-1649)* (Sevilla 1987); HITCHCOCK, H. R., *Rococo architecture in Southern Germany* (London 1968); HUBBARD, H., *Bernini* (Madrid 1983); KUBLER, G., «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», en *Ars Hispaniae* XIV (Madrid 1957); KUBLER, G.-SORIA, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and its American dominions, 1500-1800* (London 1959); LECALDANO, P., *La obra pictórica completa de Rembrandt* (Barcelona-Madrid 1971); MALE, E., *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle. Études d'iconographie après le Concile de Trente* (París ²1951); MARAVALL, J. A., *La cultura del barroco* (Barcelona 1975); MARINI, M.,

Caravaggio (Roma 1987); MARTÍN GONZÁLEZ, J. L., *El escultor Gregorio Fernández* (Madrid 1980); MARTÍN GONZÁLEZ, J. L.-TOVAR, V., *El arte del barroco: Arquitectura y Escultura* (Madrid 1990); MARTÍNEZ RIPOLL, A., *El Barroco en Europa* (Madrid 1989); MORALES Y MARÍN, J., «La pintura española del siglo XVIII», en *Summa Artis* XXVII (Madrid 1984); NAVA CELLINI, A., *La Scultura del Seicento* (Torino 1982); NIETO, V.-CÁMARA, A., *El arte colonial en Iberoamérica* (Madrid 1989); NORBERG-SCHULZ, Ch., *Arquitectura barroca* (Madrid 1972); OROZCO DÍAZ, E., *Introducción al Barroco* (Granada 1988); OTERO NÚÑEZ, R., «Escultura», en *Historia del Arte Hispánico* IV (Madrid 1980); PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.-SPINOSA, N., *La obra pictórica de Ribera* (Barcelona 1979); POPE-HENNESSY, J., *La scultura italiana: Il Cinquecento e il Seicento* (Milano 1966); PORTOGUESI, P., *Borromini* (Milano 1980); PRADOS, J. M., *El Rococó en Francia y Alemania* (Madrid 1989); PUYVELDE, Leo van, *Rubens* (Bruxelles 1952); ROSENBERG, J., *Rembrandt. Vida y Obra* (Madrid 1987); SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco* (Madrid 1989); ID., «El arte iberoamericano», en *Summa Artis* XXIX (Madrid 1985); STAROBINSKI, J., *La invención de la libertad, 1700-1789* (Barcelona 1964); STEPANOW, G., *Rubens* (Barcelona 1958); TAPIE, V. L., *Barroco y Clasicismo* (Madrid 1978); TOVAR, V., *El siglo XVIII español* (Madrid 1989); TOVAR, V.-MARTÍN GONZÁLEZ, J. L., *El arte barroco: Arquitectura y escultura* (Madrid 1990); TRIADO, J. R., *Las claves del Barroco* (Barcelona 1991); VALDIVIESO, E., «La arquitectura española del siglo XVII y XVIII», en *Summa Artis* XXVII (Madrid 1984); ID., *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura* (Sevilla 1986); ID., *Juan Valdés Leal* (Sevilla 1988); VV.AA., *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte*, 2 vols. (Madrid 1960); WEISBACH, W., *El Barroco, arte de la Contrarreforma* (Espasa-Calpe, Madrid 1942); WETHEY H., *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto* (Madrid 1983); WITTKOWER, R., *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750* (Madrid 1988); ID., *Baroque Art: The Jesuit Contribution* (New York 1972); ID., *Gian Lorenzo Bernini: El escultor del barroco romano* (Madrid 1990); WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y Barroco* (Madrid 1977); ID., *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (Madrid-Barcelona ^{4}1961).

1. INTRODUCCIÓN: REFORMA, CONTRARREFORMA Y BARROCO

Tratando en el presente capítulo del arte cristiano del siglo XVII, un período al que se suele considerar como el siglo de la *Contrarreforma,* no podemos menos de recordar una vez más la impropiedad de este término, que sugiere la ausencia de espíritus reformistas en el seno de la Iglesia católica tradicional. Los hubo y en gran número e incluso mucho antes de que en Roma se hicieran oír las voces rebeldes de Lutero. Hombres intachables como Cisneros en España,

Nicolás de Cusa en Alemania y el cardenal Capranica en Italia [1], junto a otros muchos, marcan el punto culminante del movimiento reformista en el primer Renacimiento. Tras ellos, en el siglo siguiente, y para no recordar a Savonarola, Tomás Moro o Erasmo de Rotterdam, el movimiento reformista católico está representado por figuras eximias en santidad como Tomás de Villanueva, Cayetano de Thiene, Antonio M.ª Zaccaria, Jerónimo Emiliano, Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, Pedro de Alcántara, Juan de la Cruz, Felipe Neri, etc. En torno a esas figuras se coagularon numerosísimos grupos que, primeramente, hicieron que no se dilatara más la convocatoria de un Concilio Ecuménico, y luego que se fueran aplicando los decretos reformistas de Trento. Como ya advertimos anteriormente, a ese estado de espíritu generalizado en el último tercio del siglo XVI corresponde gran parte del arte católico de esos años, un arte que, con propiedad, debiera calificarse no de *contra-reforma,* sino de *contra-protesta* o de *reforma católica* [2].

En todo caso, si ya no es posible renunciar al apelativo de *arte de la Contrarreforma,* debería ser aplicado al período posterior a 1590, cuando la Iglesia, puestas ya las bases de su propia reforma y bien asentados los cimientos doctrinales para frenar la expansión de la heterodoxia, siente llegado el momento de expresar *victoriosamente* su fe en los dogmas negados o combatidos por los protestantes y cantar su triunfo sobre sus adversarios. Este carácter de seguridad y de exaltado triunfalismo es la nota distintiva de todo el arte llamado *contrarreformista,* y sólo se produce abiertamente en el siglo XVII.

El Concilio de Trento avivó en los jerarcas de la Iglesia la conciencia de que, para la obra reformista que se pretendía, el arte constituía un instrumento de capital eficacia. El arte debía instruir al pueblo, confirmarle en su adhesión a la fe y estimularle en la práctica de las virtudes y de la moral cristiana. El arte debía ser didáctico y seductor al mismo tiempo. Así lo exigieron los primeros y más autorizados comentaristas del Decreto tridentino sobre las imágenes [3]. Esta finalidad propagandista del arte del siglo XVII patrocinada por la Iglesia se hizo especialmente patente en las dos regiones más firmemente católicas y fieles al espíritu de Trento: Italia y España. La intencionalidad didáctica y seductora se revela en la importancia que en el diseño de los lugares de culto católico se dio a la fachada, en el exterior, y a los retablos, en el interior. Se trataba de asombrar y cautivar las miradas del pueblo sencillo. La composición de tales conjuntos no se dejó al azar ni al capricho de los artistas. Tracistas,

[1] CAPRANICA fue el autor de los *Advisamenta super reformationes Papae et Romanae Curiae,* 1450.
[2] J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...,* p.720-731.
[3] Esos textos en J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...,* p.842-845.

ensambladores, tallistas, escultores y pintores respondían a un programa que, en todo caso, debía ser aprobado por la autoridad eclesiástica y su ejecución estrictamente vigilada.

El arte de la Contrarreforma fue, pues, un arte cercano al pueblo; hoy lo calificaríamos de *populista,* más que popular; con un notable teatralismo, un estilo nada ascético de exaltar el ascetismo, la penitencia y el martirio; una manera muy sensible y hasta sensual de glorificar lo suprasensible, y una tendencia iconográfica a romper fronteras entre la tierra y el cielo. No puede negarse que, en los altos jerarcas eclesiásticos del siglo XVII, se produjo una inconsciente recuperación del mundanismo renacentista. «El *San Pedro de Bernini* y todas las restantes iglesias barrocas de Roma —ha escrito un historiador— van más allá de la apología, de la duda, del rígido mandato, que solían acompañar a la defensa de las prerrogativas de la Iglesia. El suyo es un estilo jubiloso; es un himno al Romanismo ascendente, que se declaraba campeón y único intérprete legítimo de la fe cristiana» [4]. A los historiadores del arte que aceptaron el nombre de *Barroco* para designar genéricamente el arte europeo del siglo XVII [5], les ha tocado examinar las relaciones posiblemente existentes entre el arte *barroco* y el arte de la *Contrarreforma.* Los intentos para definir de alguna manera el estilo barroco han sido numerosos; y los más importantes se deben a autores que hemos señalado en nuestra bibliografía.

Werner Weisbach ha intentado definir lo *barroco* teniendo delante las obras del arte cristiano de la época. Según este autor, el arte de la Contrarreforma se revela en algunos rasgos que pueden describirse así: el *heroísmo,* en el que muchas veces hay que ver un gestualismo espectacular más que un vigor efectivo y profundo; el *misticismo,* que sería la respuesta artística a la doctrina y vida de los místicos de la época; el *erotismo,* concepto ambiguo que expresaría el enmascaramiento con el que tendencias sensuales de la época se revisten de religiosidad; y el *ascetismo cruel,* con el que el arte católico buscaría hacer evidente la vinculación de la fe ortodoxa con la tradicional devoción católica a los mártires y santos penitentes. Las tesis de Weisbach no han sido aceptadas sin algunas críticas puntuales y de conjunto.

Sea cual sea la objetividad de la teoría de Weisbach, y el alcance semántico que él atribuya a los «caracteres barrocos» que propone, lo que sí puede afirmarse es que, en los siglos XVII y XVIII, el arte

[4] SPIRO KOSTOF, *Historia de la Arquitectura* (Madrid 1988) 885.

[5] El término *barroco* tiene su origen en el portugués *barrôco* y en el español *barrueco,* que designaban una perla de forma irregular, por lo que el Diccionario de la Academia Francesa, a partir de 1740, admitió el término con sentido figurado, «con referencia a lo irregular, extravagante, desigual».

barroco cubre un mundo de contenidos tan variado y complejo que no puede reducirse a sus dimensiones religiosas. No le faltan razones a Arnold Hauser para distinguir entre un barroco de la *burguesía protestante* y un barroco de *la Iglesia y de la Corte,* ni a Rudolf Wittkower para afirmar que la religiosidad del barroco admitió de todo, «desde una mundanería atrayente, una tierna sensibilidad, una devoción ñoña y sentimental, hasta una piedad fanática y una altivez mística —testimonio suficiente de que afrontamos las reacciones de los artistas al temperamento proteico de la época más que a una política deliberada» [6].

1. LA ARQUITECTURA BARROCA

1. La arquitectura en Italia

Aunque se le bautizara mucho más tarde con un nombre hispánico, el estilo *barroco* en arquitectura nació en Italia, y más concretamente en Roma. Nació favorecido por el entusiasmo con que algunos papas emprendieron el engrandecimiento de su ciudad —*caput mundi*— a partir de Sixto V (1585-1590), que por lo mismo mereció el apelativo de *restaurator Urbis.* Según Wölfflin, Giacomo della Porta (1541-1604), tracista de la fachada del *Gesù,* iglesia-madre de los Jesuitas, «es el primero que imprimió en las fachadas... una marca incontestablemente barroca». Con todo, puede decirse que el nuevo estilo no nace hasta las obras de Carlo Maderno (1556-1629), sobrino de Domenico Fontana [7], quien diseñó las fachadas de *Santa Susana* (1597-1603) y de *Sant'Andrea della Valle* (1624), avanzando en la línea abierta por Giacomo della Porta, pero buscando una mayor plasticidad de las superficies. Nombrado superintendente de la fábrica de *San Pedro,* Maderno alargó la nave central conforme al deseo de Paulo V e hizo preceder todo el edificio por una gran fachada con la que desapareció para siempre el efecto de unidad compacta, armoniosa y simbólica que había ideado Miguel Ángel.

Con el largo pontificado del papa Barberini —Urbano VIII— (1623-1644) se inicia un período de esplendores artísticos para la Ciudad Eterna, para los que pudo y supo servirse de un artista genial. Gian Lorenzo Bernini (1599-1680), napolitano de nacimiento pero romano de alma y de educación —pues en Roma vivió desde los siete años—, era hijo del escultor Pedro Bernini, y en el taller de

[6] R. Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750,* p.137-138. Cf. A. Hauser, *Historia social de la Literatura y del Arte,* cap.VII.

[7] Ya Domenico Fontana había impuesto una riqueza decorativa nada habitual en la capilla-mausoleo de Sixto V y en la de Paulo V en Santa María la Mayor, en 1605.

su padre aprendió la talla directa del mármol. Dotado de una fecunda fantasía y un audaz temperamento, se ganó la amistad del papa Urbano VIII. Bernini fue el gran escenógrafo del barroco. Estaba dotado de un talento especial para conseguir efectos ópticos y lumínicos. El papa Barberini le encargó primeramente la traza y construcción del *baldaquino* de bronce para el altar mayor de San Pedro, soberbia estructura que Bernini ideó sobre cuatro columnas salomónicas [8]. Cada columna está dividida en tres partes con anillos horizontales: la inferior está decorada con estrías en espiral, mientras que las otras dos tienen ramas de olivo enredadas a sus fustes retorcidos, y éstos sostienen una cubierta rematada con borlas. La forma del baldaquino evita el aspecto de garantía de estabilidad arquitectónica y opta por una energía escultórica ondulante, plena de movimiento y brillantez, concebida para sorprender al espectador. «Ésa es la esencia de la arquitectura barroca» [9]. El tipo de columna salomónica elegido por Bernini se convertiría en modelo para infinidad de iglesias del barroco cristiano, por lo que se puede decir que el baldaquino «es el primer monumento barroco de significación universal» [10].

Bernini se ocupó luego de la *cátedra,* destinada a glorificar la «silla de San Pedro», legendaria reliquia para la que el artista ideó una impresionante maquinaria envolvente de bronces, mármoles y estucos, sostenida por cuatro Padres de la Iglesia, delante de una espectacular explosión de rayos luminosos y gloria celeste con ángeles en torno al símbolo del Espíritu Santo. El papa Alejandro VII (1655-1667) encargó a Bernini la construcción de la *plaza* que había de dar su grandioso carácter al Vaticano como centro de peregrinaje universal. Bernini ideó para ello una elipse de 340 por 240 m., formada por un pórtico arquitrabado de cuádruple alineamiento de columnas toscanas, conectada a dos alas oblicuas divergentes que lo empalman con la fachada de la basílica.

El baldaquino, la cátedra y la gran plaza de *San Pedro* constituyen un conjunto monumental que encarna el espíritu de la restauración católica e, implícitamente, el del Alto Barroco, «más totalmente que cualquier otro conjunto de obras de arte en Roma, Italia y Europa», y son un símbolo de la universalidad de la Iglesia que «impresiona la mirada y la mente del espectador con un intenso e impetuoso lenguaje visual». Al mismo tiempo demuestran cuán lejos habían quedado los tiempos de la estricta Reforma inspirada por el Concilio

[8] El imponente baldaquino es un templete de cuatro columnas de fustes torneados en espiral, inspirados en la que se conserva en los subterráneos del Vaticano, que se suponía procedente del templo de Salomón, y de ahí el nombre de columna *salomónica*

[9] S. Kostof, *Historia de la Arquitectura,* p.876.

[10] H. Hibbard, *Bernini* (Madrid 1982) 63.

de Trento. «Los austeros papas de finales del siglo XVI y los grandes santos de la Reforma Católica se habrían horrorizado del arte sensual y exuberante de la época de Bernini, y no habrían estado muy de acuerdo con la política artística de los papas de la restauración» [11].

Entre las obras más directamente destinadas al culto, la obra más notable de Bernini es la de *San Andrés del Quirinal* (1658-1661), iglesia del noviciado de los Jesuitas, para la cual eligió la planta elíptica, con capillas cuadradas y elípticas inscritas en el muro, con la originalidad de que el eje principal es paralelo a la fachada. La policromía de los mármoles y los estucos y la copiosa luz de la linterna concentran la atención en el altar mayor y en la apoteosis del santo titular.

El más notable émulo y contemporáneo de Bernini fue Francesco Castelli, el Borromini (1599-1667). Asesor artístico del papa Pamphili —Inocencio X— (1644-1655), Borromini fue quien llevó el nuevo estilo a su más impresionante dinamismo. Su primera obra religiosa importante y completamente original fue la iglesia romana de *San Carlos alle Quattro Fontane* (1640) —*San Carlino*—, cuya compleja planta es fundamentalmente una elipse en la que se engarzan otros espacios. La cubierta es una cúpula decorada con un laberinto de artesonados profundamente tallados en forma de octógonos, hexágonos y cruces. La parte baja del interior está animada por muros rectos y curvos, cubiertos de blanco estuco. Esta original iglesia tenía planteado un problema urbanístico que Borromini resolvió más tarde (1665-67) mediante una espectacular fachada donde la parte central es convexa, en contraste con dos cavidades naturales [12]. En *San Ivo alla Sapienza,* Borromini llevó el barroco romano a su ápice: Su fachada describe una amplia curva en el fondo del patio manierista de la Universidad romana; y su originalísima planta está diseñada por la superposición de dos triángulos formando una estrella de seis puntas. Un movimiento de superficies cóncavas y convexas anima el espacio interior. Éste se cubre con una cúpula articulada sobremontada por una linterna que, a su vez, es coronada por un llameante remate en espiral. A Borromini se le debe también la fachada de *Santa Inés* en la Plaza Navona, que ostenta una parte central cóncava, flanqueada por dos torres; el interior, sobre una cruz griega, presenta aspecto de rotonda. En el exterior, el arquitecto Carlo Rainaldi elevó la altura de las torres al nivel de la cúpula central destruyendo la grandiosa unidad del conjunto.

[11] R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura...*, p.142.

[12] Por eso puede decirse que no fue San Carlino, sino la capilla del Oratorio de Felipe Neri, del que Borromini se encargó en 1637, «el primer ejemplo de fachada curva de una iglesia». Cf. F. CHUECA GOITIA, *Historia del Arte Occidental* VI, p.41.

El tercer arquitecto notable del barroco romano fue el toscano Pietro Berretini da Cortona (1596-1669), que hizo sus primeras pruebas en la reedificación de la iglesia de los *Santos Lucas y Martina,* en el Foro romano, un templo sobre antigua cripta, alzado sobre cruz griega con ábsides semicirculares. La cúpula, sobre un tambor con ventanas fuertemente enmarcadas y coronadas por frontones, se decora en el interior con un artesonado de formas ondulantes. También los ábsides y pechinas están sumamente ornamentados. A Cortona se le deben asimismo el diseño de *Santa Maria della Pace,* con un pequeño pórtico de columnas precediendo a una fachada convexa, y las dos galerías que forman el atrio de *Santa Maria in Via Lata,* en el Corso (1658).

Otros notables arquitectos italianos del siglo XVII son Carlo Rainaldi (1611-1691), autor de *Santa Maria in Campitelli* (1657) y del ábside de *Santa María la Mayor;* Martino Longhi el Joven (1602-1650), que realiza la fachada de la iglesia de los *Santos Vicente y Anastasio* (1650) adornándola con una abundancia de elementos plásticos que anuncian el rococó; Carlo Fontana (1638-1714), que levanta *San Marcelo al Corso* (1683), dotándolo de un fachada curva, y la *Capilla Cibo* de Santa Maria del Popolo cubriéndola con cúpula y revestimiento polícromo. A él se le deben los planos del gran Colegio y basílica del santuario de *Loyola* (Guipúzcoa), que fueron ejecutados por maestros vascos.

Fuera de Roma, el Barroco en arquitectura logra amplia difusión. Señalemos los nombres más insignes: en Milán, Francesco Ricchini (1583-1658) proyectó la iglesia de *San José,* con cúpula de brazos muy cortos y ángulos achaflanados, un diseño de los más imaginativos y originales de principios del siglo (1607). En Venecia el nombre más ilustre es Baldassare Longhena (1598-1682), que alza sobre el canal la característica silueta de *La Salute* (1631), iglesia de imponente cúpula que cabalga sobre un cuerpo prismático cuyas aristas subrayan grandes volutas y cuyo acceso queda magnificado por un gran pórtico paladiano. En Turín descuella por su originalidad la iglesia de *San Lorenzo,* del modenés Guarino Guarini (1624-1683), cubierta con bóveda de nervios cruzados, una estrella cenital por la que penetra una luz deslumbrante produciendo una impresión de espacio ilimitado. De la siguiente generación, el siciliano Felipe Juvara (1678-1736), el más importante arquitecto italiano del siglo XVIII, dejará en Turín una obra religiosa importante: la *Superga* (1717-1731). Francesco Grimaldi (1560-1630) introdujo el protobarroco en Nápoles; el dominico Gieseppe Donzelli se anticipó a Bernini en el trazado de plantas elípticas; el polifacético lombardo Cosimo Fanzago (1591-1670) es autor de la Cartuja de *San Martino,* la iglesia de *Santa María Egipcíaca* y otras iglesias de Nápoles. En Lecce abun-

dan las iglesias trazadas por Giuseppe Zimbalo (1620-1710) y Giuseppe Cino (1644-1722) con acentos ornamentales que anticipan el rococó.

2. La arquitectura barroca en España

La decadencia política y la precaria situación económica de España en el siglo XVII no ofrecían el clima más propicio para costosas empresas edilicias. El impacto del Escorial garantizó el mantenimiento de la tradición herreriana, y su impronta se hizo visible en Castilla, al menos durante el primer tercio del siglo XVII. El peso de esa tradición marca las obras de Francisco de Mora (m.1610) en el convento de *San José* de *Ávila,* las de Juan de Nates en las *Huelgas Reales* y las *Angustias* de *Valladolid,* y las de Diego de Praves en la fachada de la *Vera Cruz* y en la parroquia de *Cigales* (Valladolid). Otro tanto puede decirse de algunas nuevas iglesias en Galicia y Andalucía.

Quien debe considerarse como introductor del barroco en la arquitectura hispánica es Juan Gómez de Mora (1586-1628), arquitecto real y tracista de palacios civiles. En lo religioso se le debe la traza de la iglesia y colegio de la Compañía (hoy *Clerecía)* de Salamanca, conjunto monumental cuyo templo (nave única y grandiosa cúpula) muestra la evolución del estilo jesuítico desde esquemas amplios pero sencillos hacia formas cada vez más majestuosas y solemnes. De las primeras décadas del siglo es también el diseño que hizo Sebastián de la Plaza para la iglesia de las *Bernardas* de *Alcalá,* una planta elíptica con capillas elípticas y cuadrangulares.

Los arquitectos jesuitas Pedro Sánchez (1569-1633) y Francisco Bautista (1594-1679) dieron la traza de varias iglesias de la Orden, entre ellas la de *San Juan Bautista* de *Toledo,* la más «italiana» de todas. A Bautista se le debe especialmente la del antiguo Colegio Imperial de Madrid (hoy *catedral de San Isidro).* Las iglesias jesuitas, diseñadas con gran severidad en sus comienzos, se fueron cargando de decoración barroca, como se muestra en la *Capilla de San Isidro* de San Andrés (Madrid), obra de Pedro de la Torre. En la misma dirección avanzaron otros arquitectos religiosos como el agustino Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), autor de la Concepción Real de las *Calatravas,* en la que logró una síntesis del espacio longitudinal y el central, revistiendo el interior con abundante decoración de modillones pareados, cartelas, festones y motivos vegetales.

Entre las iglesias del barroco regional, en Galicia se señala la obra de Bartolomé Fernández Lechuga en *San Martín Pinario* (San-

tiago), larga empresa en la que intervinieron varios maestros benedictinos. Melchor Velasco de Agüero es el autor de la iglesia monástica de *Celanova.* En la barroquización de la gran catedral compostelana participaron varios maestros, entre ellos Domingo de Andrade, que fue responsable de la gran fachada del Obradoiro. A su vez, a Pedro de Monteagudo se le debe la curiosa fachada de la iglesia de *Sobrado,* flanqueada por dos campanarios (con dos cuerpos cada uno) cuya parte baja es una sorprendente superficie de piedra tallada a facetas que recuerdan el barroco colonial.

En el País Vasco la arquitectura barroca está representada por la gran basílica de *Loyola,* cuyos planos, como se ha indicado, fueron enviados desde Roma por Carlo Fontana, aunque los ejecutores locales no los cumplieron con exactitud.

En Levante destaca el plan elíptico que trazó Diego Martínez en 1647 para la capilla de la *Virgen de los Desamparados* de *Valencia,* las intervenciones de Juan Bautista Pérez en el coro de la catedral, donde introdujo columnas salomónicas y profusa decoración, y la de Juan Bautista Viñes en la torre hexagonal de *Santa Catalina.* En Aragón, merece recordarse la *Torre de la Seo,* trazada por el italiano G. Battista Contini (1641-1725), y la construcción del templo del *Pilar,* diseñado por Felipe Sánchez (1679), algo modificado después.

En Andalucía, como en otras regiones, no se adopta el nuevo estilo hasta mediado el siglo, y tales novedades parece que entran, al menos en Sevilla, por influjo de los retablos barrocos. Un iconógrafo barroco, Alonso Cano, es quien traza la monumental fachada de la catedral de *Granada* en 1664.

En España el barroco italiano entra tarde y tímidamente. Apenas se ven novedades estructurales que puedan compararse con las geniales invenciones de Bernini y Borromini. Las innovaciones afectan, en general, al campo de lo decorativo. Se aceptan gustosamente toda clase de motivos ornamentales imaginativos, como ya se había hecho en el renacimiento plateresco, y como se hará pronto cuando en el siglo XVIII se desencadene la pleamar ornamental del rococó.

3. Las iglesias barrocas en Flandes y Alemania

El Barroco se difundió en el Flandes católico en gran parte por obra de los jesuitas, cuyo modelo romano del *Gesù* adoptaron muy pronto, en su iglesia de *Douai* (1583). Pero en algunos de sus templos (por ejemplo, en *Tournai* y en *Saint-Omer),* el auténtico barroco sólo fue entrando en forma de ornamentación que animaba las fachadas y superficies interiores. El Hermano Peter Huyssens (1577-1637), amigo de Rubens, fue el maestro más notable de la Orden. Él

fue quien trazó las iglesias jesuitas de *Maastricht* (1610), *Brujas* (1619) y *Namur* (1621). La de *Lovaina* fue terminada por L. Faydherbe, que era escultor. Obra maestra de Huyssens es la de *San Carlos Borromeo* de *Amberes* (1615-1621), para la que adoptó un modelo, inspirado en las basílicas paleocristianas, trazado por el matemático jesuita François Aiguillon. Huyssens le añadió una torre y una fachada ornamentada con estatuas y relieves. Las bóvedas se cubrieron con pinturas de Rubens, que desgraciadamente perecieron en el incendio de 1718. Era un templo soberbio con muros de mármoles polícromos que le merecieron el sobrenombre de *Templo de mármol;* en sus placas encajaban los cuadros de H. van Balen y del jesuita D. Seghers. Pero la más italianizante de las construcciones de Huyssens fue la de *San Pedro* de *Gante* (1629): ante sus tres naves longitudinales Huyssens dispuso un espacio cuadrado cubierto con una cúpula, realizando así la más importante construcción flamenca en la primera mitad del siglo XVII.

El barroco italiano tardó también en entrar en países germanos. Todavía a fines del siglo XVIII las iglesias se ajustaban al modelo que los jesuitas habían impuesto en *San Miguel* de *Múnich* y que los arquitectos de Voralberg propagaron por la región de Suabia. Los llamados «maestros de Voralberg» (Austria) constituyeron una especie de gremio artesanal (constructores, entalladores, estuquistas) que en Austria, Suiza y Alemania meridional propagaron un tipo de iglesia de planta rectangular sin cúpula, en la que el protagonismo se confiaba a los estuquistas, que en el siglo siguiente facilitarían la expansión del rococó.

4. La arquitectura clasicista

Aunque no se puede afirmar que el Barroco se identifica con el arte católico de esta época, es verdad que en los estados separados de la obediencia romana la arquitectura se mostró resistente a la exuberancia barroca.

En Gran Bretaña el gusto por la regularidad clásica se mantuvo tenazmente merced al entusiasmo paladiano de Íñigo Jones (1573-1652). Todavía en el siglo XVIII, Christopher Wren (1632-1723) construyó en estilo clásico la catedral de *San Pablo* de *Londres* combinando una fachada paladiana con una cúpula bramantesca.

En Francia fue donde el clasicismo persistió, desde luego en palacios y edificios civiles, pero también en los templos, aunque en éstos se conservó la tendencia gótica a acentuar la vertical. En el reinado de Luis XIII Francia conoció un despertar religioso, uno de cuyos resultados fue la promoción de nuevos lugares de culto. Sólo

entre 1610 y 1650 se construyeron en París 20 iglesias grandes y centenares en las provincias. La Compañía de Jesús llevó su modelo vignolesco a sus iglesias del siglo XVII, y en esa empresa contó con una gran maestro, el P. Étienne Martellange, a quien se debe la gran iglesia parisina de *Saint-Paul y Saint-Louis* (1627-1641) siguiendo modelos romanos; pero, fiel al plan de ganar altura, dio al templo una fachada de tres pisos de orden compuesto que, a la mirada exterior, ocultan la soberbia cúpula. Una más feliz síntesis entre el espíritu francés y el barroco romano se halla en la iglesia de la *Sorbona,* encargada por Richelieu y levantada por Jacques Lemercier (1635-1642).

Una de las primeras iglesias que más merecen denominarse barrocas es la de *Santa María,* actualmente iglesia evangélica (calle Saint-Antoine de París), construida en 1632 por François Mansart (1598-1666), en la que una cúpula ovalada cubre un espacio circular al que se abren varias capillas elípticas, formando un conjunto muy unitario. A Mansart se le atribuye también la traza de *Val-de-Grâce* (1643), ejecutada por Lemercier, que, a pesar de su planta en cruz latina, acentúa la centralización por medio de su elevada cúpula y el gran espacio central al que se abren los brazos de la cruz y las capillas laterales. Un efecto semejante se logra en la iglesia del *Hôtel des Invalides,* diseñada por Jules Hardouin-Mansart, sobrino nieto del anterior.

Esta interpenetración de espacios dinámicos, tan típicamente barroca, es lo que pretendió también en París el ya citado arquitecto teatino Guarino Guarini en 1662 para *Sainte-Anne-la-Royale,* iglesia inconclusa que fue finalmente demolida.

En resumen, las iglesias del Gran Siglo francés se identifican por su clasicismo, caracterizado por una tendencia a la planta centralizada y a la elevación de las cúpulas tras unas fachadas de inspiración romana. En casi todas sus iglesias, como ocurre en la *Salpêtrière* (Hospital General de París), lo barroco es la ornamentación, nunca excesiva, que se va añadiendo con el paso de los años y la evolución del gusto.

El clasicismo francés frenó el barroquismo del arte oficial de la Iglesia católica, y en ello es posible que pueda verse la huella del espíritu jansenista de gran parte de la sociedad francesa. En todo caso, el triunfalismo del arte católico estaba allí presente, y si se compara la arquitectura barroca de la Iglesia romana con las iglesias contemporáneas de la Reforma holandesa o germana, se comprende que haya quien considere la basílica de San Pedro como «un prodigio de orgullo y de afirmación para su enorme comunidad propia» y que, «para muchos cristianos, el mismo esplendor de ese ambiente

seductor, opulento y enérgico, constituya un obstáculo para una unidad que debiera cicatrizar las viejas heridas» [13].

2. LA ESCULTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XVII

La influencia del Concilio de Trento sobre el arte cristiano fue mucho mayor de lo que podría esperarse de un simple decreto sobre las imágenes. La Iglesia católica —ha escrito E. Mâle— tomó en sus manos el arte y, como no lo había hecho desde el siglo XIII, programó los temas y en gran parte condicionó sus formas. La formulación precisa y definitoria de verdades que había negado la Reforma protestante provocó una entusiasta reacción que quedó expresada en el arte.

1. La escultura barroca en Italia

En la coyuntura del *Seicento,* cuando el ambiente romano se sentía transido por las triunfales aspiraciones de los Pontífices, no es fácil definir si escultores como Stefano Maderno (1576-1636), autor de la célebre *Santa Cecilia yacente,* encargada por Clemente VIII; el toscano Pietro Bernini (1562-1629), a quien se debe la *Asunción* de Santa María la Mayor, o Francesco Mocchi (1580-165), autor de la *Verónica* de la basílica vaticana (c.1629), deben ser considerados como tardomanieristas o iniciadores del barroco.

Sin lugar a duda, el genio propulsor de la auténtica escultura barroca fue Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), quien precozmente reveló un talento creador asombroso, con el que se ganó el favor de los papas Gregorio XV y Urbano VIII, que requirieron sus servicios. Una comparación entre el *David* del joven Buonarroti (1502) y el del joven Bernini (1619) revela suficientemente el camino recorrido en poco más de un siglo por la escultura italiana. Bernini pone en movimiento a sus figuras; los cuerpos se agitan con mayor libertad; el viento hincha los vestidos, y sus pliegues ocultan la estructura anatómica de los cuerpos, en busca de efectos casi pictóricos. Todavía joven, Bernini labra la *Santa Bibiana* (1624) en la que se hace más visible esta búsqueda de contrastes por medio de recursos exclusivamente plásticos. La misma tendencia, acompañada de una gestualidad grandilocuente, se muestra en la gran figura del *Longino* (1630-38) que ocupa uno de los nichos del crucero de San Pedro, una de las obras más barrocas del repertorio berniniano. Pero quizá la cima del nuevo estilo, si se atiende a la compleja significación que suele

[13] S KOSTOF, *Historia de la Arquitectura,* p.886.

darse a *lo barroco,* hay que otorgarla a la *Transverberación de Santa Teresa* (1644), apadrinada por la familia Cornaro en la iglesia de Santa María de la Victoria, obra a cuyo comentario Rudolf Wittkower reserva todo un capítulo en su libro sobre el arte barroco. A su juicio, no se trata de una simple imagen religiosa, sino de una representación escenográfica [14], en la que intervienen como partícipes los miembros de la familia comitente que —figurados en relieves de los muros laterales— contemplan el episodio de la transfixión de la santa por un ángel, conforme a la narración autobiográfica. El torbellino de drapeados de su hábito esconde casi totalmente el cuerpo humano, del que sólo se ve el rostro, transido por una expresión de felicidad y sufrimiento al mismo tiempo, y un pie que queda suspendido en el aire como testimonio de un rapto hacia el cielo.

El *Éxtasis de Santa Teresa* es la obra más representativa del arte de la Contrarreforma en cuanto éste, como dijimos al principio, se destinó a crear una especie de *theatrum sacrum* para cautivar la mirada y la mente del pueblo sencillo. Pero en la misma fuerza didáctica y persuasiva de este tipo de arte estaba su limitación: el riesgo de alimentar la fe popular solamente con el espectáculo, el contentarse (como he advertido en otro lugar) con que los sencillos creyentes «no saliera de su estupor» [15].

Casi al fin de su vida, Bernini volvió a abordar el tema del éxtasis místico, representando a la *Beata Albertoni* (1674), en forma menos dramática y teatral que el éxtasis de santa Teresa, pero logrando el mismo efecto de intensidad religiosa.

Ninguno de los escultores italianos contemporáneos de Bernini se libró de su influencia. Con todo, Alessandro Algardi (1595-1654), con su monumental *San Felipe Neri y el ángel* (c.1640) y su teatral *Degollación de San Pablo* (1642-44) para San Paolo Maggiore de Bolonia, concitó la admiración de los que, fieles a la tradición, no gustaban de los ímpetus de Bernini. Algardi tuvo su oportunidad cuando el papa Inocencio X, marginando a Bernini, le eligió para inmortalizarlo en bronce. Su relieve sobre *San León deteniendo a Atila* (1446-50) le granjeó algunos elogios; pero el gusto general de los romanos estaba ya ganado por el lenguaje audaz y expresivo de Bernini.

Igualmente clasicista fue el flamenco François Duquesnoy (1597-1643), residente en Roma desde 1618. Es autor del magnífico *San Andrés* (1640) de la basílica de San Pedro y de la *Santa Susana* de la iglesia de Santa María de Loreto, que resume las aspiraciones de serenidad y equilibrio que definen el clasicismo del siglo XVII.

[14] R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura* , p.152ss.
[15] J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...*, p.819-823.

Una comparación entre esta figura y la *Santa Bibiana* de Bernini es sumamente didáctica para conocer en qué consiste el lenguaje típicamente barroco.

2. La escultura barroca en España

A diferencia de los escultores italianos, que trabajaban predominantemente el mármol y el bronce, los españoles del siglo XVII se van a especializar en la madera, el soporte propio para imágenes de retablos y de procesión. Es muy frecuente el caso de imágenes destinadas a ser cubiertas con vestidos, por lo cual la talla en madera se reserva sólo para la cabeza y las manos. La escultura religiosa hispánica de este siglo es extraordinariamente rica y variada, realizada en talleres que pueden asignarse a distintas escuelas.

En la escuela castellana destaca con autoridad de maestro Gregorio Fernández (1576-1636), gallego de origen, que aparece en Valladolid en el obrador de Francisco de Rincón. A la muerte de éste, Fernández se constituye en jefe de taller. Su estilo, algo manierista al principio, madura en una síntesis entre realismo naturalista y patetismo expresivo. Su *Cristo yacente* del Pardo (1605), de exquisito modelado, revela una asombrosa capacidad para dar realismo a las figuras. Una de sus más logradas realizaciones es el llamado *Cristo de la Luz* del Colegio Santa Cruz de Valladolid. Intimista y emotivo es también su grupo de la *Piedad* (Museo de Valladolid) y su *Dolorosa* de la iglesia de la Cruz. Muchas de las figuras que salieron de su taller fueron talladas para retablos (Vitoria, Plasencia, etc.) y también como *pasos de procesión* para Cofradías. También revelan su personal factura algunas imágenes de Santos patronos o fundadores de Institutos religiosos. Descuellan entre ellas el *San Francisco de Asís* para las Descalzas Reales de Valladolid, el *San Ignacio* y *San Francisco Javier* para los jesuitas de esa misma ciudad, otro *San Ignacio* para el colegio jesuítico de Vergara (Guipúzcoa) y la *Santa Teresa* para el Carmen Calzado de Valladolid (hoy en el Museo).

En la capital de España logra gran prestigio el portugués Manuel Pereira (1588-1683), un escultor que evita el naturalismo excesivo, buscando una expresión de delicadeza y espiritualidad. A él se deben las estatuas de piedra que adornan los nichos de la fachada de la iglesia jesuita de Alcalá de Henares. Quizá la escultura que le ha dado más fama es el *San Bruno* de la Cartuja de Miraflores.

En Andalucía pueden distinguirse varias tendencias. Juan Martínez Montañés (1568-1649) es el gran maestro de Sevilla. Alcanza fama extraordinaria por su retablo de *San Isidoro del Campo* en *Santiponce,* cuyas figuras conservan cierta huella del manierismo rena-

centista. Colmó de efigies de santos algunos retablos (*Santa Clara* y *Santos Juanes* en *Sevilla, San Miguel* de *Jerez,* en las Clarisas de *Llerena,* etc.). Entre las efigies de santos del gran escultor sevillano descuellan el *San Ignacio* (1610) y el *San Francisco de Borja* (1624), ambas imágenes de vestir, que se conservan hoy en la capilla de la Universidad. Pero fueron las imágenes de la *Purísima* y de *Cristo Crucificado* las que le granjearon la máxima popularidad. Entre las primeras, las más notables son las *Inmaculadas* de la Universidad y de la catedral. Su *Cristo de la Clemencia* es el ejemplo más elocuente de una escultura barroca hispánica que tendió al realismo con el fin preferente de suscitar la devoción popular.

Entre los discípulos de Montañés, el más notable fue el malogrado Juan de Mesa (1583-1627), especializado en la escultura procesional. Sus obras más emotivas y famosas son el *Jesús del Gran Poder* (1620), cargado con la cruz, varios *Cristos Crucificados* en iglesias de Sevilla, y el *Cristo en agonía* de San Pedro de *Vergara.* En Sevilla trabajaron también el flamenco José de Arce, dejando obras notables en iglesias de Jerez, y Pedro Roldán (1624-1699), de cuyo taller salieron abundantes retablos y efigies procesionales. Su obra maestra es el retablo del *Hospital de la Caridad,* con el grupo del *Santo Entierro* como escena central, envuelta en fastuoso marco de ornamentación y luminosidad. Entre los discípulos de Roldán debe destacarse a su hija Luisa —la Roldana— (1654-1704), célebre al principio por sus obras en barro cocido y policromado; más tarde, trasladada a Madrid como escultora de cámara de Carlos II, demostró sus facultades técnicas en la talla de madera. Su *San Miguel* de *El Escorial* y sobre todo sus esculturas de la *Virgen María con el Niño Jesús* anuncian el «rococó». En la misma capital andaluza se caracterizó por la acentuación del barroco Francisco Antonio Gijón (c.1653-1694), autor del *Cristo de la Expiración,* llamado popularmente «el Cachorro» (Capilla del Patrocinio de Sevilla), calificado como «el más barroco y emocionante de los Cristos andaluces» [16].

En Granada aparece a principios del siglo un artista polifacético, Alonso Cano (1601-1667). Se formó y colaboró primeramente en Sevilla con Martínez Montañés. Luego reside en Madrid (1638-1644), donde trabaja como pintor. Y finalmente regresa a su Granada natal, donde deja sus mejores obras, entre ellas su encantadora *Inmaculada,* en la sacristía de la catedral (1655), una Virgen casi infantil radiante de candor y gracia. Cano es también autor de cabezas y bustos de singular gracia expresiva. Colaborador de Alonso Cano en Granada fue Bernardo de Mora (1614-1684), quien, a la muerte del maestro, fue el principal representante de la escultura

[16] R. Otero, *Escultura,* p.190.

granadina en el taller que formó con sus hijos José (1614-1724) y Diego (1658-1729). Éstos dejaron en iglesias de la ciudad numerosas imágenes en las que se acentúa la expresión mística no sin un cierto acento rococó.

El malagueño Pedro de Mena (1628-1688) colaboró también en el taller granadino de Alonso Cano, pero eligió pronto su estilo personal acentuando el realismo. Su obra es copiosa: figuras de santos —*San Antonio, San Diego de Alcalá, San José, San Francisco de Asís* (catedral de Toledo), la *Magdalena penitente* (Museo de Valladolid), etc.— y varias efigies de la *Dolorosa* (la de las Descalzas Reales está en el Museo de Granada). Desde 1658 residió en Málaga y a esa época pertenecen algunos de sus bustos *(Ecce Homo,* la *Dolorosa)* concebidos para ser contemplados de cerca como objetos de meditación privada.

En las demás regiones españolas no abundan escultores que alcancen la talla y la fama de los citados. En el País Vasco se aprecia la labor de los seguidores de Anchieta: Ambrosio de Bengoechea, Pedro González de San Pedro, Jerónimo de Larrea, Juan de Bazcardo, etc., abandonan el romanismo para imitar el estilo más naturalista de Gregorio Fernández. En Galicia sobresale Francisco de Moure (1576-1636), cuyas obras en el monasterio de Samos, en la catedral de Lugo y en el Colegio de Monforte revelan la misma tendencia hacia el realismo expresivo.

3. La escultura barroca en el resto de Europa

Comparada con la escultura profana de la época, en Francia no abunda la escultura religiosa de calidad. Algunos artistas galos viajaron a Italia y allí recibieron el impacto de Bernini. Pierre Puget (1620-1694), residiendo en Génova, dejó allí un *San Sebastián* y una *Inmaculada* de llamativas ondulaciones barrocas. Pierre II Legros (1666-1719), residente en Roma, trabajó para varias iglesias. A él se le deben el *San Ignacio* del *Gesù* y el *San Estanislao yacente* del noviciado jesuítico de San Andrés del Quirinal. El paso de famosos artistas italianos (Mocchi y Bernini) por París influyó para que el endémico clasicismo francés tomara un cierto aire barroco como en Michel Angier (1613-1686), autor del *Nacimiento* que hoy corona el presbiterio de la iglesia Saint-Roch de París.

En Flandes son las iglesias de las Órdenes religiosas las que requieren la contribución de la escultura; y muy frecuentemente son los arquitectos los que diseñan la obra decorativa —retablos, altares, púlpitos, confesonarios— de sus edificios. El jesuita Luc Faydherbe (1617-1697), que era más escultor que arquitecto, y que había co-

laborado con Rubens y conocía el arte romano, acentuó los efectos pictóricos y decorativos en sus obras, como se ve en la *Capilla funeraria de Torre y Tasso* en Notre-Dame du Sablon (Bruselas).

3. LA PINTURA BARROCA

La pintura barroca del siglo XVII no sólo presenta los rasgos fundamentales que describimos al principio de este capítulo, sino que es ella —la pintura— la que hace más evidentes tales caracteres y la que ha contribuido a *definir* en cierta manera el estilo barroco en toda su complejidad.

Por otra parte, es también en el terreno pictórico donde mejor cabe lo que Émile Mâle dijo refiriéndose a la Reforma protestante: «La Reforma, que quería destruir las imágenes, las multiplicó; ella hizo nacer temas nuevos, dio a los antiguos una significación y una belleza nuevas; fue, en fin, sin darse cuenta, uno de los más poderosos estimulantes del arte católico». Efectivamente, en el siglo XVII se produjo una «explosión» iconográfica que aportará al patrimonio artístico de la Iglesia el repertorio más espléndido y novedoso de toda su historia. El misterio de Cristo, las prerrogativas de la Virgen María, la fe en la eficacia de los sacramentos, la necesidad de las buenas obras, el heroísmo ejemplarizante de los mártires y de los santos hallarán en el arte de este siglo, y especialmente en los recursos de la pintura, una gran variedad de expresiones y una infinidad de matices. Esa riqueza iconográfica marcará de tal modo la sensibilidad de la comunidad cristiana que durante muchos años ésta se mantendrá aferrada a los modelos estilísticos del Siglo de Oro como si fueran inmutables y eternos, y no le será fácil relativizarlos y desprenderse de ellos cuando la evolución del mundo al que están destinados exija superarlos. Lo mismo que para las otras artes plásticas, cuando se habla de la pintura barroca hay que empezar por Italia.

1. **La pintura barroca en Italia**

En los últimos años del siglo XVI surgen en la pintura italiana dos tendencias coincidentes en su repulsa del manierismo: una hacia el *naturalismo*, que va a estar representada por el milanés Caravaggio, y otra hacia el *idealismo*, cuyo principal líder sería el boloñés Annibale Carracci.

La tendencia idealista era la natural respuesta que la pintura oficial italiana debía dar a los requerimientos y directrices del Concilio de Trento ordenando que se tuviera en cuenta la suprema dignidad de los temas sagrados y se procurara expresarlos con «decoro» y de

forma que moviese a devoción a un pueblo sencillo, que no comprendía las extravagancias del manierismo. Este idealismo nació en Bolonia, en el taller de los Carracci (la *Accademia degli Incamminati)*, donde se daba capital importancia al dibujo del desnudo y de las formas naturales, idealizándolas al modo de Rafael. Ludovico Carracci (1555-1619), que estaba al frente de la Academia, vivió casi toda su vida en Bolonia. Su *Madonna con santos* parece inspirada en Correggio aunque apunta ya la búsqueda de profundidades barrocas; lo mismo que en su *Anunciación* (Bolonia), en su *Madonna dei Bergellini* (Rijksmuseum de Amsterdam) o en su *Sagrada Familia* (Museo Cívico de Cento). Agostino Carracci (1557-1602), primo de Ludovico, tendió al eclecticismo, y su *Comunión de San Jerónimo* (Museo de Bolonia), no carente de cierta grandeza de composición, resulta excesivamente frío y académico. El verdadero motor de la nueva tendencia fue Annibale Carracci (1560-1609), temperamento impulsivo, que supo asimilar la pintura de los grandes coloristas del norte de Italia, el Correggio, Veronés y Tiziano, y al mismo tiempo buscar la claridad del lenguaje rafaelesco y la fidelidad a la naturaleza. En su *Bautismo de Cristo* se hace visible la huella del Correggio, y más en la *Piedad con santos* (Parma, Gal. Nac.), donde un moderado barroquismo se hace presente en el movimiento y la grandilocuencia de los gestos. Este carácter se acentúa en la *Asunción* (Bolonia) y en la *Limosna de San Roque* (Dresde), amplia composición con reminiscencias venecianas. Los dos hermanos Agostino y Annibale Carracci fueron llamados a Roma para decorar el palacio del cardenal Farnese con escenas mitológicas y alegóricas (un detalle histórico que revela cuán condicionadas estaban, incluso para la alta jerarquía, las directrices de Trento). La estancia en Roma y la visión de los grandes modelos del Renacimiento determinaron el viraje de Annibale Carracci hacia un mayor idealismo.

Frente ese idealismo se alzaba, en ese mismo final del siglo XVI, el naturalismo tenebrista de Michelangelo Merisi, el Caravaggio (1573-1610), que, aunque nacido en Milán, debe ser considerado como romano, pues en Roma vivió gran parte de su aventurera vida. Caravaggio, de humilde origen, no se sentía atraído por conceptos abstractos e ideales, sino por el conocimiento de la realidad que tenía ante los ojos. Su pintura sería pronto acusada de «plebeya». Empezó pintando bodegones para «el caballero d'Arpino» y terminó creando un nuevo estilo, fundado en dos principios: hacer que la luz artificial modele fuertemente los objetos descubriendo su volumen y masa material, y rechazar la jerarquía de los temas, puesto que todas las cosas reales, aun las más humildes y cotidianas, poseen un tesoro de verdad cuyo desvelamiento es la misión del artista. Su *Huida a Egipto* (1595) le valió el favor de mecenas y comitentes. Pero su

obra más célebre fue el tríptico de San Mateo *(Vocación, Inspiración* y *Martirio)* encargado para la iglesia de San Luis de los Franceses, uno de cuyos cuadros —el de *San Mateo y el ángel*— fue rechazado por los comitentes. Este penoso episodio en la vida del Caravaggio [17] resulta instructivo para ponderar hasta qué punto, incluso en Roma, donde se fomentaba un «decoro» idealizante para los temas sagrados, se respiraba entonces en el aire (como advertimos al principio de este capítulo) el deseo de que la religiosidad hallara un lenguaje comprensible y excitante para las masas populares.

El cardenal Cesari encargó a Caravaggio la *Crucifixión de San Pedro* y la *Conversión de San Pablo* para Santa Maria del Popolo. Es posible que estas obras, lo mismo que las bellísimas Madonnas pintadas en su genial madurez —la *Madonna dei Pellegrini* («Madonna de Loreto», 1604) y la *Madonna dei palafrenieri* («Madonna del Serpe», 1605)—, no hallaran el aplauso oficial y el éxito inmediato que merecían. Se comprende que fuera aún más criticada la *Dormición de la Virgen* (1606), donde el artista ha evitado toda idealización de la figura muerta de María [18]. El *Santo Entierro* del Museo Vaticano fue mejor aceptado por su carácter más clásico.

La insensibilidad ante el valor suprasensible de los misterios cristianos, el estilo revolucionario de su pintura irreducible a esquemas didácticos y el temperamento irascible y pendenciero del artista (que tuvo que huir de la justicia durante algún tiempo, acusado de homicidio) no le hacían apto para ser jefe de escuela. No fundó taller, pero a su muerte surgió una grey de pintores «contaminados» por el virus tenebrista del Caravaggio, entre los cuales no faltan nombres excelsos como el Guercino, Georges de La Tour, Velázquez, Rembrandt, etc., si bien, en algunos de ellos, el tenebrismo se fue disipando por influjo de otro genio, más luminoso y colorista, Pedro Pablo Rubens.

Entre los más cercanos a Caravaggio en el ambiente de la Urbe se cuenta el pisano Orazio Gentileschi (1563-1639), que intentó una síntesis entre el manierismo toscano y el vigoroso naturalismo de Caravaggio, como puede verse en su *Descanso en la huida* (1626). Su hija Artemisia Gentileschi (1593-1652) se aproximó más que su

[17] Cf. la narración de este episodio en J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...*, p.774 y 842.

[18] El lenguaje del Caravaggio acabó imponiéndose. Cuando se contemplan hoy las Madonnas y Santos de este genial artista, es fácil comprender el impacto que tenía que causar en la gente del pueblo. «Cuando Caravaggio coloca la radiante figura de María (en la *Virgen de Loreto)* tan cerca de los campesinos arrodillados que éstos podrían tocar su mano —escribe FRIEDLANDER—, la percepción de lo sobrenatural mediante los sentidos tal vez representa para el espectador un misterio mayor que la visión abstracta de una hueste angélica adorando el nombre de Jesús en una pintura de Federico Zuccaro» *(Estudios sobre Caravaggio,* 155).

padre al naturalismo dramático del Caravaggio. Artistas que vinieron a Roma fascinados por la obra del gran artista fueron también el veneciano Carlo Saraceni (1579-1620), el mantuano Bartolomeo Manfredi (1587-1620) y el holandés Gerard van Honthorst (1590-1650), cuyo apodo de «Gherardo delle Notti» manifiesta la impronta tenebrista del maestro.

Fuera de Roma, el tenebrismo prendió en muchos lugares. En Génova se puede recordar a Bernardo Strozzi, y en Venecia al romano Domenico Fetti. Pero fue sobre todo en Nápoles donde tuvo mayor número de adictos el nombre de Caravaggio. Su realismo tenebrista fue parcialmente adoptado por artistas como Giovanni Battista Caracciolo (el «Battistello»), y en la siguiente generación Mattia Preti («il Cavaliero Calabrese») y sobre todo Jusepe Ribera, del que en seguida hablaremos. Con menos radicalismo que «el Espagnoletto», debió algo al Caravaggio el napolitano Luca Giordano (1634-1705), artista itinerante que pasó por su tierra, y por Roma, Florencia y Madrid. En España se le llamó Lucas Jordán y se encargó de decorar bóvedas importantes como la de la sacristía de la catedral de Toledo y las de la iglesia y escalera de El Escorial.

Si el taller del Caravaggio no pudo constituirse en escuela durante la vida del artista, menos pudo lograr su revolucionario estilo un reconocimiento generalizado. En cambio, de los seguidores de los Carracci, fieles a la doctrina estética de Mons. Gian B. Agucchi [19], sí que puede decirse que gozaron del reconocimiento oficial y el aplauso popular. Su criterio no tenía nada de original. Se trataba de volver al estilo e ideales de Rafael y de los grandes maestros del Renacimiento.

Entre los discípulos de Annibale Carracci que trabajaban en Roma, Domenico Zampieri —«il Dominichino»— (1581-1641) fue el más estimado. Formó su estilo adoptando un dibujo seco y una composición clara y sencilla, como es patente en sus *Historias de Santa Cecilia* (1612) de San Luis de los Franceses y en su célebre *Comunión de San Jerónimo* (1614) del Museo Vaticano. Guido Reni (1575-1642) se mostró más independiente y competitivo con sus colegas y hasta se aproximó algo al caravaggismo en su *Crucifixión de San Pedro* del Vaticano. Un refinamiento expresivo en otras obras —*Piedad* (Bolonia 1914), la *Asunción* (1619, Génova), *Coronación de espinas* (versiones en Viena y Londres)— y hasta un cierto afeminamiento lo distancian de los grandes genios del barroco. Sin re-

[19] Mons. AGUCCHI, secretario del cardenal Pietro Aldobrandini, escribió un *Tratado de la Pintura* (1607-1615) que gozó de gran autoridad e influjo en los pintores romanos del siglo XVII. Véanse algunas de sus directrices en J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...*, 843.

nunciar a veleidades caravaggiescas, en la misma línea de los idealistas boloñeses hay que situar a Giovanni Francesco Barbieri («el Guercino»), que llegó a Roma tras un buen acopio de experiencias artísticas en Venecia y Mantua, con las que pudo realizar amplias composiciones con audaces escorzos, claroscuros y cromatismos. Ejemplos: *Entierro de Santa Petronila* (Roma, Conservadores) y la *Asunción* (Ermitage). También en Roma, fiel al idealismo de los Carracci y discípulo de Albani, brilló Andrea Sacchi (1599-1661), que se distinguió como decorador de amplios espacios templarios en un estilo carente de la grandiosidad de los notables maestros barrocos.

Fuera de Roma, los artistas toscanos se mantuvieron aferrados a su tradición tardo-manierista. Los temas cristianos son tratados con blandura sensual por Francisco Furini (1604-1646) y con devoto afeminamiento por Carlo Dolci (1616-1686).

Dentro de la pintura de los siglos XVII y XVIII hay que situar el arte de la decoración de las grandes bóvedas que los arquitectos barrocos construyeron en esa época, particularmente en Italia.

Casi todos los pintores citados recibieron encargos para la decoración de las espaciosas iglesias romanas. Pietro Cortona fue, además de eximio arquitecto, un extraordinario decorador. Su *Triunfo de la Divina Providencia* en el palacio Barberini es un tempestuoso conjunto de arquitecturas, nubes, emblemas y alegorías que, en audaces escorzos verticales, llevan la mirada del espectador hacia la infinitud del cielo. Giovanni Lanfranco (1582-1647), un parmesano que no podía olvidar los techos del Correggio y que había hecho sus experiencias como decorador de superficies en el palacio Farnese junto a Agostino Carracci, olvidó sus compromisos idealistas para pintar en la cúpula de Sant'Andrea della Valle una *Asunción* que puede calificarse, junto a la pintura del Cortona, como una de las primeras obras maestras del ilusionismo barroco. Su imaginación siguió revelándose en la decoración similar de otras iglesias de la Urbe.

El más genial de los decoradores romanos fue el jesuita Andrea Pozzo (1642-1700), que pudo aprender mucho de los ejemplos anteriores, pues su actividad corresponde al último tercio del siglo. Pozzo pone al servicio de esa pintura de espacios infinitos su excepcional dominio de la perspectiva. Sus cualidades de escenógrafo contribuyen a la sugestión de lontananzas ilimitadas, en cuya contemplación se produce la ilusión de que los muros del templo —con sus galerías, columnas y entablamentos— se prolongan a niveles siempre más altos, hasta perderse en las nubes de un cielo cada vez más lejano. La *Apoteosis de San Ignacio* en la iglesia romana del mismo nombre es su obra cumbre. Su riguroso coetáneo, el genovés Giovanni Battista Galli —«il Baciccia»— (1639-1709), realizó una

obra parecida en la bóveda del *Gesù* sobre la gloria del *Nombre de Jesús.*

Herederos de estos grandes decoradores de bóvedas son algunos artistas del siglo XVIII cuyo supremo ideal será crear esas ingentes pinturas ilusionistas. Ellas vienen a ser la expresión artística de una conciencia generalizada, cada vez mejor informada por la ciencia coetánea, de las inimaginables dimensiones del universo.

2. Francia: Pintores clásicos y barrocos

También a Francia llegaron los ecos tentadores de las innovaciones de Caravaggio. Georges de La Tour (1593-1652) ha sido especialmente valorado en nuestros días por ser un fenómeno raro en el ambiente clasicista dominado por el arte de Nicolás Poussin. La iluminación caravaggiesca dirigida artificiosamente a crear vigorosos claroscuros, dentro de espacios interiores e intimistas, se acentúa, mediante la candela cuyo rojizo resplandor alumbra la escena, en la *Adoración del Niño* (Louvre), *San Sebastián* (Berlín), la *Negación de Pedro* (Nantes), etc. Ni Georges de La Tour ni los hermanos Le Nain, artistas provincianos, lograron infundir en la sociedad culta de Francia el gusto por el auténtico barroco. Simon Vouet (1590-1649) lo consiguió, sólo parcialmente, a su regreso a su París natal, tras una estancia de 14 años en Roma. En Italia había dejado algunas obras notables: *El nacimiento de la Virgen* (en San Francisco de Ripa), la *Vida de San Francisco* (en San Francisco de Lucina) y la *Aparición de la Virgen a San Bruno* (Cartuja de Nápoles). Ya en Francia, realizó para los jesuitas una excelente *Presentación en el templo* (hoy en el Louvre), magnífica composición en diagonal armonizada con fríos coloridos.

El acercamiento a las novedades de Caravaggio no podía ser ni largo ni profundo frente al tradicional clasicismo francés. Uno de sus exponentes fue Philippe de Champaigne (1602-1674), excelente retratista flamenco, quien, de camino a Roma, se quedó en París, entrando en la órbita jansenista de Port-Royal. Desde entonces su pintura quedó transida de una austera espiritualidad y equilibrio clásico. Como muestra podría bastar su *Crucifixión* del Louvre.

Quien personificó el gusto francés y concitó el máximo de adhesión y admiración por parte de la crítica fue Nicolás Poussin (1602-1665). Residente en Roma desde sus 30 años, Poussin es el pintor del orden, del equilibrio y de la claridad compositiva. Una muestra elocuente de ello es su *Sagrada Familia de los escalones* (Washington, Nat. Gall.). Sus cuadros de temas religiosos no son muchos si se comparan con sus pinturas de paisajes y de temas mitológicos. Tam-

bién es escasa la obra religiosa de los grandes artistas cortesanos del Gran Siglo: Charles Lebrun (1619-1690), el gran retratista de Luis XIV, pintó algunos temas sagrados con gran perfección técnica pero pobres en expresión de lo trascendente, como puede apreciarse en su *Martirio de San Esteban* y en su *Pentecostés* del Museo del Louvre.

3. La pintura barroca flamenca y holandesa

La pintura *religiosa* de calidad en los países flamencos durante el siglo XVII es casi nula (en los Países Bajos Rembrandt sería la excepción); pero es lógico hablar de ella antes de la hispánica por el influjo que sobre ésta ejerció el genio de Rubens.

Pedro Pablo Rubens (1577-1640), nacido en Westfalia de padres flamencos, fue educado en un ambiente humanista y cortesano. Marchó a Italia y se puso al servicio del Duque de Mantua. Pudo así conocer los tesoros artísticos de las principales ciudades itálicas. Estuvo también en la corte de Madrid. Ya famoso, regresó a Amberes en 1609, nombrado pintor de los archiduques. A partir de esa fecha su vida es una carrera continua en la que se conjugan misiones diplomáticas y encomiendas artísticas de gran envergadura.

Rubens demostró una capacidad increíble para asimilar la pintura de todos los genios que le habían precedido, y formarse luego un estilo personalísimo. Su genio está en una inagotable fantasía y una increíble capacidad para estructurar orgánicamente las más variadas y complejas composiciones. Éstas se caracterizan por sus esquemas en diagonal, por sus sugerencias del espacio en profundidad, por el dinamismo de las figuras, por la esplendidez del colorido y la expresión de vida vigorosa, juvenil y pujante. Rubens es el gran creador de la pintura barroca como Bernini lo es de la escultura.

De su producción religiosa, abundante en las diversas épocas de su itinerancia, merecen recordarse como punto de partida aquellas telas que conservan huellas de caravaggismo: el *Apostolado* (Prado) encargado por el Duque de Lerma, la *Circuncisión* (1605) para los jesuitas de Génova y la impresionante *Adoración de los Magos* (1610) para Amberes (hoy en el Prado). Luego los dos enormes retablos en la catedral de Amberes, el tríptico con la *Erección de la cruz* y el *Descendimiento* (1610-1611), que asombraron tanto por la grandiosidad de la composición en diagonal como por los contrastes lumínicos y las armonías cromáticas. Los jesuitas de Neuburg le encargaron dos cuadros del Juicio Final; el resultado fueron dos composiciones del más fascinante barroquismo: el *Gran Juicio Final* (Múnich 1615) y el *Pequeño Juicio Final* (1618), que se presenta como una confusa catarata de cuerpos cayendo en el infierno. Entre

las obras de su última época merecen mencionarse la *Asunción* (1626) de la catedral de Amberes y los *Milagros de San Ignacio* y de *San Francisco Javier* para la iglesia de los jesuitas, pinturas que perecieron en un incendio y que conocemos por los bocetos. Rubens es también el creador de grandiosas alegorías cristianas. Para tapices del retablo y paredes de las Descalzas Reales de Madrid, diseñó los cartones presentando unas composiciones de un barroquismo impresionante, inspiradas por el más genuino espíritu contrarreformista.

Antonio van Dyck (1599-1641) es el más notable discípulo de Rubens. En su viaje a Italia visitó Génova, Venecia, Roma y Sicilia. Sin la fantasía desbordante de Rubens, Van Dyck es el maestro de la elegancia de las proporciones, de la distinción en los gestos y de la finura y exquisitez en las armonías cromáticas. Entre su obra religiosa destaca el *Prendimiento* (Prado). Más expresionista resultó su *Piedad* (Prado), en la que, a pesar del alma serena del autor, se hace presente la fuerza del sentimiento y la manera barroca y casi rococó de expresarlo.

Jacob Jordaens (1593-1678), también discípulo de Rubens, heredó su vitalismo más que Van Dyck, pero carece de la fantasía exuberante del maestro. Al fin de su vida se hizo calvinista. De su temática católica ha quedado bastante producción religiosa, pintada con notable realismo y un gusto por el detalle vulgar que a veces desvirtúa la profunda significación del misterio tratado: la *Crucifixión* de la iglesia de San Pablo de Amberes (1617), el *Martirio de Santa Apolonia* (1628) y la *Presentación en el templo* (1663, Dresde).

Por lo que se refiere a las provincias holandesas, el espíritu iconófobo inducido en ellas por su adhesión al protestantismo no podía favorecer el desarrollo del arte cristiano. De ese espíritu se liberó Gerard van Honthorst (citado anteriormente como caravaggiesco) viajando a Roma y trabajando bajo la protección del cardenal Borghese. En cambio, sin abandonar su tierra holandesa, y no sin sufrir penosas pérdidas familiares y angustias económicas, logró alcanzar la madurez del genio Rembrandt van Rijn (1606-1669). Vivió muy cerca de los adictos a la rigurosa secta mennonita y a la colonia judía de Amsterdam; esos vínculos le proporcionaron un profundo sentido de las verdades de la Biblia. Su pintura valorista, con una gama cromática muy limitada, le obligaba a expresarse con los diversos e infinitos matices de la luz, buscando con ellos la expresión de los dogmas de la religión y del misterio de la existencia humana. De ahí su frecuente recurso a temas del Antiguo Testamento, su interpretación personal del rostro de Cristo y su emotiva y misteriosa expresión de algunas escenas del evangelio. Obras como la *Cena de Emaús,* de la que dio diferentes versiones (siendo la más conmovedora la del Louvre), o la parábola del *Hijo pródigo* (Ermitage) deben

ser consideradas como obras cumbres de la pintura cristiana. Gran parte de la aportación de Rembrandt al arte cristiano hay que verla en sus dibujos y grabados, que están siempre animados de una íntima y delicada poesía, logrando crear en torno a la figura de Cristo una especie de halo sobrenatural.

4. La pintura española del Siglo de Oro

Por temperamento y por tradición, los pintores españoles del siglo XVII se sentían más cercanos al naturalismo del Caravaggio que al idealismo academicista de los pintores de Bolonia. Pero el naturalismo tenebrista importado de Italia fue pronto amaestrado por el temperamento ibérico, siempre inclinado a la emotividad y fácil para someterse, en la época postridentina, a finalidades de propaganda religiosa. A diferencia del arte barroco de Italia, siempre atraído por temas paganos y mitológicos, los artistas hispánicos del Siglo de Oro realizaron una obra predominantemente religiosa y siempre la consideraron destinada a la masa popular, a instruirla, conmoverla y persuadirla.

La región valenciana fue la primera en sentir la influencia del naturalismo caravaggiesco. Francisco de Ribalta (1565-1628), nacido en Solsona y trasladado a Valencia en 1599, entra en el ambiente y mecenazgo del santo arzobispo Juan de Ribera [20], en el momento en que llegan de Nápoles los nuevos estímulos del naturalismo barroco. A los últimos años de su vida pertenecen sus mejores obras: los lienzos pintados para los capuchinos: *Aparición del Ángel a San Francisco* (Prado) y el *Abrazo de San Francisco al Crucificado* (Mus. Valencia); así como los que realiza para la cartuja de Porta-Coeli, entre ellos el emotivo *Cristo crucificado abraza a San Bernardo* (Prado), donde la fuerza del claroscuro contribuye poderosamente a conjugar dramatismo y misticismo.

Seguramente fue en Valencia donde se inició en el arte pictórico el gran Jusepe de Ribera (1591-1652), nacido en Játiva, pero establecido en Nápoles ya en 1616. Favorecido por los virreyes y casado con napolitana, recibe la influencia del Caravaggio, desaparecido pocos años antes. Ribera, que había pasado por Roma y había aprendido de Rafael la precisión del dibujo y la clara simplicidad de la composición, adopta ahora el tenebrismo personalizándolo. En 1626 pinta para el virrey Osuna una serie de cuadros, entre ellos el monumental *Calvario* de la Colegiata de Osuna (Sevilla). La perso-

[20] San Juan de Ribera, siendo obispo de Badajoz, había sido el protector del «divino» Morales; y ya arzobispo de Valencia, encargó obras al pintor Juan de Sariñena (c.1545-1619), quien se sentía inclinado a un moderado realismo.

nalidad de su estilo tenebrista se revela en sus efigies de santos mártires y penitentes: *San Jerónimo*, la *Magdalena*, *Santa María Egipcíaca*, etc., y su admirable *Martirio de San Bartolomé* (Prado). Con el tiempo, sus contactos con los grandes decoradores italianos le llevan a enriquecer su paleta, y entonces surge su espléndida *Inmaculada* de las Agustinas de Salamanca. En torno a 1640 vuelve a los tremendos contrastes tenebristas, y pinta para la cartuja de San Martino: la *Piedad*, los *Profetas*, la *Comunión de los Apóstoles*, etc.

Es en Andalucía donde van a aparecer los máximos pintores españoles del siglo. Juan de las Roelas (1558-1625) introdujo en Sevilla el gusto por los cromatismos venecianos y los escenarios abigarrados y multitudinarios; muestra de ello es su *Martirio de San Andrés* (Museo de Sevilla). Francisco Pacheco (1564-1649), jefe de taller y suegro de Velázquez, no logró tanta fama como pintor cuanto por ser autor de un tratado teórico —el *Arte de la Pintura*— que suministró a sus coetáneos normas y temas iconográficos de la Contrarreforma. Francisco Herrera el Viejo (1576-1656) fue amigo de las figuras monumentales pintadas con pincelada audaz y de gran soltura. Su *Apoteosis de San Hermenegildo* (Sevilla) tiene todo el dinamismo del barroco, y su *San Buenaventura* revela el gusto primerizo por el naturalismo que caracterizaría a los pintores de la siguiente generación (Zurbarán y Velázquez).

Francisco Zurbarán (1598-1664) es quizá el máximo pintor español de la Contrarreforma. Su obra religiosa es numerosísima. Nacido en Fuente de Cantos (Extremadura), aprende su oficio en Sevilla, se establece en Llerena y allí trabaja durante diez años; en ese tiempo realiza obras para el convento sevillano de dominicos de San Pablo. El prestigio ganado con estas obras le obliga a establecerse en la capital bética. De esa primera época deben de ser los cuadros sobre la vida de *San Pedro Nolasco* (Prado) para los claustros de la Merced sevillana. Su inicial tenebrismo se va diluyendo en obras como la *Visión del Beato Alonso Rodríguez* para los jesuitas (Madrid, Acad. de S. Fernando) y su *Apoteosis de Santo Tomás* para los dominicos (Mus. de Sevilla). Tras su paso por la corte, donde su paleta se aclara y se enriquece más, vuelve a Sevilla y cumple numerosos encargos: retablos de Llerena y de Arcos de la Frontera, y las dos impresionantes series para la cartuja de Jerez y para el monasterio de Guadalupe. La primera se dispersó tras la desamortización de 1836. La de Guadalupe se conserva «in situ»: *Visión del P. Salmerón*, la *Misa del P. Cabañuelas*, etc.

Zurbarán, retratista inimitable de santos monjes, es el pintor de la vida monástica, que él expresa con candoroso realismo, con extrema sencillez y auténtica piedad, excluyendo toda teatralidad y sin cuidarse mucho de la corrección en la perspectiva italiana. El *San Francisco arrodillado* (Londres, Nat. Gall.), representado con una cala-

vera en las manos, y reducido a un dramático contraste de luces casi abstracto, causó asombro y estremecimiento cuando fue expuesto en el «Museo español» de París en 1836 [21]. Sus *Inmaculadas*, de muy diferentes épocas y casi siempre con rasgos infantiles, tienen un encanto extraordinario.

El repertorio religioso de Diego Velázquez (1599-1660) es muy limitado: una séptima parte de su producción total, que tampoco es abundante. Probablemente por temperamento no era Velázquez apto para exaltaciones contrarreformistas. Su estilo es una feliz síntesis de realismo, de serenidad y de discreción. Su primeros cuadros de temática religiosa son de su época sevillana y revelan un cierto tenebrismo caravaggiesco (*Adoración de los pastores*, etc.). Ya en la corte, su paleta se aclara; y entonces realiza cuadros bellísimos como la *Coronación de María* (Prado), el *Cristo a la columna* (Londres), las *Tentaciones de Santo Tomás de Aquino*, etc. Su pintura religiosa más famosa es el *Cristo Crucificado* de las Benedictinas de San Plácido (Prado). Sobre un fondo uniforme y oscuro, este Cristo «apolíneo», irradiando simbólicamente la paz de la eternidad y el esplendor de la divinidad, está más allá del espacio y del tiempo, como expresión de un misterio de muerte y resurrección.

Riguroso coetáneo de Zurbarán y Velázquez, Alonso Cano, a quien hemos encontrado como arquitecto y escultor, fue también pintor extraordinario. Liberado pronto del tenebrismo juvenil (véase su *San Francisco de Borja* del Museo sevillano), se orienta hacia una belleza más luminosa y monumental (su *Santa Inés* pereció en la última guerra mundial). Llamado a la corte, trabaja en Madrid hasta 1645, fecha en que realiza los retablos de Getafe. En sus últimos años, su pintura gana en luminosidad, elegancia y serena composición: *Cristo sostenido por un ángel*, y el *Milagro de San Isidro* (Prado). Con su *Inmaculada* crea un tipo de Virgen, de perfil fusiforme, del que realiza, ya en Granada, diversas versiones tanto en pintura (Oratorio de la catedral, y colección Conde de las Infantas) como en escultura.

Ausentes de Sevilla los grandes artistas citados, queda el campo libre en esa capital andaluza para dos insignes talentos algo más jóvenes: Murillo y Valdés. Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), temperamento devoto, modesto y laborioso, logró una numerosa clientela y con ello un prestigio que le permitió vivir holgadamente. Como los anteriores, es al principio ligeramente tenebrista: la *Cocina de los ángeles* (Louvre). Pero en la década de los 50 su estilo cambia; se ve, por ejemplo, que en el *San Antonio* de la catedral

[21] V la historia de los Zurbarán de la misión Taylor, expuestos en el «Museo Español» del Louvre en 1837, en J. PLAZAOLA, *Le Baron Taylor Portrait d'un homme d'avenir* (París 1989) 121-143

abandona el claroscuro; y a partir de 1660 inicia el estilo que le va a caracterizar hasta su muerte: paleta más colorista, perfiles más suavemente esfumados, belleza de los modelos algo idealizados, composición perfecta. Recordemos los lienzos de la iglesia de los capuchinos (Museo de Sevilla), entre ellos el conocido *San Francisco abrazado al Crucificado* y la exquisita *Adoración de los pastores*, así como los del Hospital de la Caridad con episodios bíblicos y figuras de santos: *San Juan de Dios* y *Santa isabel de Hungría*. La muerte le sobrevino por una caída del andamio cuando pintaba los *Desposorios de Santa Catalina* en el retablo mayor de los capuchinos. El estilo de Murillo transmite un mensaje de religiosidad serena, íntima y profunda al mismo tiempo. Su gusto por todo lo que sugiere delicadeza, gracia y candor le llevó a ser maestro insuperable en el mundo infantil y en la figura de la *Inmaculada*, un tema del que dejó diversas versiones, todas de gran belleza y de una suave dulzura, lindante a veces con el gusto rococó.

Persona humana y artística muy diferente fue Juan Valdés Leal (1618-1690). Su temperamento le llevó a una cierta rivalidad con Murillo. Valdés prefirió el dinamismo a la serenidad, la expresión a la belleza, las manchas de color a la precisión del dibujo, la pincelada impresionista a la factura acabada. Formado en Córdoba, donde dejó obras de tono grandioso —el *San Andrés* de la iglesia de San Francisco, y otros lienzos en Santa Clara y en el Carmen—, a los 35 años se trasladó a su Sevilla natal, donde residió hasta su muerte. Allí pinta el gran ciclo del monasterio de *San Jerónimo* (Museo), en el que revela su gusto por el movimiento y los gestos violentos. Entre su obra religiosa descuellan los cuadros sobre la Virgen María y los santos, por ejemplo la serie sobre la vida de *San Ignacio de Loyola*. Las pinturas que le dieron más celebridad son las que realizó para la iglesia del Hospital de la Caridad sobre las postrimerías del hombre: *In ictu oculi*, una evocación alegórica de la muerte con su guadaña ante un amasijo de emblemas de la vanidad humana, y el *Finis gloriae mundi* exhibiendo la putrefacción que espera a toda gloria terrenal.

Una reseña elemental de la pintura española del Siglo de Oro no puede omitir a los artistas que trabajaron en Castilla y en la corte. Un murciano, Pedro Orrente (1580-1649), puede considerarse como el artista-puente entre la escuela valenciana y la castellana. En su pintura religiosa destaca el *San Sebastián* de la catedral de Valencia y la *Aparición de Santa Leocadia* de la catedral toledana. El dominico Juan Bautista Mayno (1569-1649), profesor de dibujo de Felipe IV, es un mesurado caravaggiesco en su *Adoración de los Reyes* (Prado). Vicente Carducho (1578-1638) nació en Italia, pero vivió toda su vida en España. Aunque muy apreciado en la corte antes de la llegada de Velázquez, más que por sus excelencias artísticas ha pa-

sado a la historia por sus *Diálogos de la Pintura* (1633), uno de los tratados, junto con el de Pacheco, más acreditados en la España de su siglo. Pintó una serie de grandes lienzos para el monasterio de El Paular (1626), de exuberante barroquismo, que hoy se hallan repartidos en diversos templos y edificios oficiales.

Al morir Velázquez, el principal artista que se puso al servicio del rey Felipe IV fue Juan Carreño de Miranda (1614-1685). En el campo religioso prefirió imitar el dinamismo y el colorido cálido de Rubens, y con ese estilo nos dejó, como una de sus más bellas obras, la *Inmaculada* (Prado) figurada en movimiento ascensional, con el manto revuelto, y arrebatada al cielo por una turba de ángeles. Francisco Rizi (1606-1685), colaborador de Carreño en pinturas al fresco de iglesias de Madrid y Toledo, acentuó el barroquismo del momento, como puede comprobarse en la *Inmaculada* del Museo de Cádiz, en la *Virgen con santos* de los capuchinos del Pardo (1650) y en la *Anunciación* y la *Adoración de los Reyes* del Prado. Otros dignos representantes de la escuela barroca madrileña son Mateo Cerezo (1626-1666), autor de los *Desposorios de Santa Catalina* (Prado) y de la *Magdalena* (Amsterdam); José Antolínez (1635-1675), a quien el misterio de la *Inmaculada* le sirvió para acentuar aún más el barroquismo; empresa que fue secundada por Herrera el Mozo (1622-1685) en sus apoteosis de *San Francisco* (catedral de Sevilla) y de *San Hermenegildo* (Prado).

Culminando esta evolución hacia las grandes composiciones barrocas aparece, en el último tercio del siglo, Claudio Coello (1642-1693), que sucede a Carreño de Miranda como pintor de cámara. En su *Sagrada Familia* del Prado, pintada a los 18 años, muestra un claroscuro arcaizante. Pero, influido por Rizi, pronto subraya el movimiento en su *Encarnación* (Prado) y en la *Apoteosis de San Agustín* (1664). En la *Sagrada Familia con San Luis* aumenta la riqueza cromática y el gusto por los escorzos y la composición en profundidad. Finalmente, en su obra, quizá la más conocida —la *Procesión con la Sagrada Forma* de El Escorial—, se hace palpable la herencia de Velázquez en la preferencia por las tintas plateadas, la perspectiva aérea y la espaciosa profundidad.

4. EL ROCOCÓ

Para muchos historiadores del arte, el *Rococó*[22] no es más que la fase final y delicuescente del estilo barroco y por eso algunos lo han

[22] El término *rococó* empezó a utilizarse ya en el siglo XVIII como una derivación de la palabra *rocaille*, con la que los franceses designaban las decoraciones en forma de concha utilizadas en grutas y jardines desde el manierismo.

llamado «ultrabarroco»; otros lo califican de «barroco jubiloso». Se fue gestando en Francia, como consecuencia de una paulatina transformación de las costumbres morales y de los hábitos sociales, en la época de la regencia y del reinado de Luis XV, cuando se fue abandonando la solemnidad ceremonial del Gran Siglo sustituyéndola por la gracia, la galantería, la frivolidad y la libertad. A niveles de principios teóricos, el imperio de *la raison* fue sustituido por el predominio de la fantasía y el sentimiento. En el terreno estético, el rococó sería un nuevo estilo de vida y de expresión en el que tendría prevalencia la sensualidad, el juego, el afeminamiento, el lujo, la ligereza y el desequilibrio.

Definido así el rococó, uno podría preguntarse si es posible que semejante estilo tuviera cabida en el campo de lo auténticamente religioso y cristiano. Es verdad que la sociedad, en una época en que, al menos en algunos aspectos, aún se vivía en «régimen de Cristiandad», no podía dejar de sentirse algo contaminada por la atmósfera de frívola liviandad. De ahí las modalidades estilísticas que pueden observarse en el arte de este período que precedió al siglo de las revoluciones sociopolíticas. De ahí también las diferencias que forzosamente podemos observar entre el arte cristiano barroco «contrarreformista» y un arte cristiano «rococó».

1. Francia

La *rocaille,* término con el que se empezó a designar el nuevo gusto, se impuso en los objetos de las llamadas «artes menores»: en la platería, la porcelana, el mueble, etc., es decir, en todo lo que servía para la decoración de interiores. En este sentido se puede hablar del rococó de la iglesia de *San Luis* de *Versalles* (1743), obra de Hardouin-Mansart, aunque el aspecto general del edificio sea clásico. También en ciertos elementos (sillería coral, retablos y tabernáculo) de la imponente iglesia de *San Sulpicio* de *París,* construida por Servandoni en estilo renacentista, puede hablarse del gusto rococó.

De entre los escultores de la capital francesa, cuya labor fue predominantemente profana, merece recordarse el nombre de Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), que esculpió la graciosa *Virgen con el Niño* del ábside de Saint-Sulpice, y otra parecida, de manto más rozagante, que corona igualmente el coro de Saint-Eustache. Étienne-Maurice Falconet (1716-1791), protegido por Mme. de Pompadour, decoró en un estilo gracioso y juguetón varias capillas de la iglesia de Saint-Roch. En una de ellas se puede admirar aún su *Cristo en Getsemaní.* Otra capilla, en la que se había logrado un efectista jue-

go de luces (parecido al *Transparente* de Toledo), fue destruida en la Revolución.

De los escultores de provincias, destaquemos en Burdeos a Guillaume Coustou el Joven, quien para la antigua iglesia de los jesuitas labró una *Apoteosis de San Francisco Javier,* y un *San Roque* para la iglesia parisina del mismo nombre. Fuera de Francia, una de las obras más notables es el *San Bruno* (1740) de la basílica de San Pedro, labrada por Miguel-Ángel Slodtz, un artista establecido en Roma y especializado en plástica funeraria.

Los grandes pintores del rococó francés (Watteau, Boucher y Fragonard) no dejaron pintura religiosa que merezca reseñarse en este manual. De la familia Van Loo sólo habría que destacar, como pintor religioso, a Carle van Loo (1705-1765), que trabajó en Turín y Roma antes de instalarse en París, donde fue nombrado «primer pintor del rey». Allí decoró algunos templos con lienzos notables como el de la *Adoración de los Magos* (iglesia de la Asunción) y las escenas de la *Vida de San Agustín* (Nuestra Señora de las Victorias).

2. **Germania**

El variopinto rococó germano podría simbolizar ese puzzle político en que quedó el Imperio tras la guerra de los Treinta Años. Multitud de cortes regidas por príncipes laicos o por obispos y arzobispos (en general, de un espíritu bastante laico) tenían casi todos el deseo de imitar a la corte de París, pero cada uno a su gusto y medida. En los países septentrionales ganados por el protestantismo el nuevo gusto se refugió en la música. Fue en los estados católicos del noroeste (Colonia, Maguncia, Tréveris) y en los del sur (Bohemia, Franconia, Baviera y Austria) donde el arte llevó el barroco a su liquidación. Es en ellos donde puede hablarse, sobre todo, de una arquitectura *rococó.*

La invasión del nuevo estilo se comprende cuando se observa la influencia que, ya a fines del siglo XVII, había ejercido en esas regiones el barroco de Borromini. Fue una familia —la de los Dientzenhofer—, originaria de Franconia y establecida en Bohemia, la que se distinguió por sus realizaciones en el barroco tardío. Las iglesias construidas por Christoph Dientzenhofer (1655-1723) en Bohemia —*San Nicolás* de *Praga, Santa Clara* de *Cheb,* etc.— son borrominianas, con sus típicas plantas de elipses que se interpenetran. Lo mismo puede decirse de las que alzaron sus hermanos Johann (1673-1726) en *Fulda* (la catedral) y en la abadía de *Banz,* y Georg (1643-1689) en *Kappel.* Del mismo estilo son las iglesias que diseñó en Bohemia Kilian Ignaz (1689-1751), hijo de Christoph. Su obra más

importante y conocida fue *San Juan sobre la Roca* en *Praga* (1730), que al exterior acentúa el verticalismo con su escalinata y sus dos torres, y en el interior forma un octógono alargado que sintetiza el plan central con el longitudinal.

Pero el más notable representante del barroco tardío germánico es el austríaco Johann Bernard Fischer von Erlach (1656-1723), artista polifacético, formado en Italia, y que acabó siendo arquitecto oficial de la corte imperial vienesa. A él se le deben la *Trinidad* de *Salzburg* (1700), el santuario de *Maria Kirchental* (junto a Lofer), y la *Colegiata de Salzburg*. En sus últimos años hizo la traza de su obra maestra, la impresionante iglesia de *San Carlos,* la «Karlskirche» de Viena (1715-1737).

El verdadero iniciador del estilo *rococó* alemán fue Balthasar Neumann (1687-1753), un ingeniero militar, maestro de obras del obispado de Würzburg para el cual construyó un impresionante palacio al nuevo estilo. En lo religioso, sus obras más notables son la de *Vierzehnheiligen,* iglesia de peregrinación de los «Catorce santos» legendarios, alzada sobre una planta de tres óvalos de distinto tamaño en la nave y dos círculos en los extremos del crucero, formando un armónico conjunto de espacios que se interpenetran. Frescos y estucos decorando techos y arquerías contribuyen a un efecto fascinador de esplendidez, gracia y movimiento. Muy semejante es la abacial de *Neresheim.*

En Baviera surgen una serie de excelentes maestros que durante el siglo XVIII llevan el rococó a su culminación. Los hermanos Asam, Cosmas Damian y Egid Quirin, que habían conocido en Roma las obras de los grandes decoradores citadas en páginas anteriores, los imitaron adoptando sus plantas elípticas y exagerando los efectos artificiales de teatralidad mediante focos ocultos de luz. Así en el monasterio de *Weltenburg* y en la iglesia de *San Juan Nepomuceno* de *Múnich.* Johann Michael Fischer (1692-1766) edificó en Baviera alrededor de setenta iglesias y capillas. Las más sugestivas son de planta octogonal con lados desiguales: *Osterhofen, Ber-am-Laim, Rott-am-Inn, Santa Ana-am-Lebel* de *Múnich,* la iglesia de los agustinos de *Diessen,* etc. La que se considera su obra maestra es el conjunto monasterial de *Ottobeuren* (1748-1767), donde se combinan sencillez y monumentalidad.

Coetáneo de Fischer es Dominikus Zimmermann (1685-1766), un bávaro estuquista influenciado por los maestros de Vorarlberg, que se convirtió en arquitecto de la región de Suabia, donde construyó iglesias de planta elíptica, superornamentadas, para las cuales se ayudaba de su hermano Johann Baptist, que era pintor y estuquista. Las obras más importantes de los Zimmermann son la iglesia de peregrinación de *Steinhausen* (1727-1733) y la de *Wies* (1745-

1754), quizá la más característica del rococó bávaro, con planta ovalada, presbiterio sumamente alargado, bóveda apoyada en pilares y una ornamentación espléndida y fascinante.

Al reclamo de una arquitectura desbordante de decoración plástica y pictórica acudieron muchos escultores, cuya obra debía contribuir al efecto de liberación de masas y de dinamismo ascensional que pretendían los constructores. Entre los más destacados escultores de la época señalemos a Joseph Anton Feuchtmayr (1696-1770), que decoró con estucos la célebre iglesia de Neumann en Vierzehnheiligen, y realizó otras obras notables, siempre en un estilo manierista de esbeltez y movimiento, en los monasterios de Birnau y San Gal; Egid Quirin Asam (1692-1750), colaborador de su hermano arquitecto, que modeló la *Asunción* del monasterio de Rohr y el *San Jorge* del de Weltenburg; Johann Baptist Straub (1704-1784), escultor de la corte de Múnich; Joseph Christian (1706-1777), que talló la espléndida sillería de Ottobeuren, e Ignaz Günther (1725-1775), discípulo de Straub, que hizo abundante obra en multitud de monasterios, y cuya *Anunciación* de los agustinos de Weyarn es característica del último rococó.

Siguiendo los admirables ejemplos de los italianos, los pintores germánicos de las regiones católicas se emplearon a fondo en «horadar» las bóvedas templarias sugiriendo celestes profundidades como habían hecho Lanfranco, Pozzo y el Baciccia en Roma. Así actuó el ya citado Cosmas Damian Asam en las bóvedas de Einsiedeln e Ingolstadt. Así decoró Jacob Zeiller la bóveda de Ottobeuren con el tema de *Pentecostés*, y Johann Baader la de San Juan Bautista de Wessobrunn. Del mismo estilo, aunque sin ese empeño por crear profundidades espaciales, decoró al fresco Johann Baptist Zimmermann las paredes de los edificios construidos por su hermano Dominikus: por ejemplo, la *Asunción* de la iglesia de Steinhausen. Un ejemplo emblemático de este estilo es la pintura realizada por Franz Joseph Spiegler en la abadía de Zwiefalten, cuya bóveda parece disolverse en una fascinante confusión de estucos y pinturas con la que se exalta a la Virgen María como Mediadora entre la Trinidad y los hombres.

3. Italia

Poco necesitaba el estilo de Borromini para irse convirtiendo en rococó. En Roma este gusto se fue aplicando más en plazas, fuentes y jardines que en lugares de culto. De cierto manierismo alegre se revistieron algunas fachadas de edificios anteriores, como la de San Juan de Letrán, por Galilei (1735), y la de Santa María la Mayor, por

Fuga (1741). Pocas iglesias romanas merecerían el nombre de rococó; quizá la de *Santa Magdalena in Campo Marzio* (1735), de G. Sardi, enteramente revestida de mármoles, estucos y ornamentos dorados; el oratorio del *Santo Sacramento* en Santa Maria in Via (c.1736), y alguna otra.

Fuera de Roma, el calificativo de rococó le viene espontáneamente al historiador ante las obras de Bernardo Vittone (1705-1770), que vivió en Turín en contacto con las construcciones del teatino Guarini, y de él debió de asumir el gusto por hacer que las bóvedas, mediante luces indirectas, parezcan flotantes en una atmósfera luminosa. Tales efectos buscó en el *Santuario della Visitazione* en *Vallinoto,* en la iglesita del camposanto de *San Luis Gonzaga* en *Corteranzo*, y en la de *Santa Chiara* de *Bra*. En Turín, su obra más señalada es *Santa Maria di Piazza* (1751) con una cúpula elíptica cargada de estucos. En Bolonia, un ejemplar notable es la iglesia de *Nuestra Señora de San Lucas,* construida por C. F. Dotti (c.1723) sobre una colina que domina la ciudad. En Nápoles, Luigi Vantivelli (1700-1773), el principal arquitecto de este período, construyó la *Annunziata* (1760) con cúpula central sobre nave única, con un animado juego de altas columnas.

Los escultores italianos que se rindieron ante los encantos del rococó se dedicaron al arte profano. Entre los pintores que pueden merecer este nombre, hay dos que dejaron algunas obras en España. Gian Battista Tiepolo (1696-1770), un veneciano entusiasta de Veronés, decoró en su juventud bastantes iglesias y capillas del norte de Italia (Venecia, Udine, Bérgamo, Milán). Pero sin duda prefirió aplicar su lirismo sensual y su esplendidez cromática a la pintura profana. En 1750 fue llamado por el príncipe obispo de Augsburgo para decorar su residencia y capilla. En 1753 regresa a Venecia, donde realiza algunas obras notables. Y en 1762 viaja a España contratado por Carlos III para decorar el palacio real, residiendo y pintando en Madrid hasta su muerte. El Museo del Prado posee asimismo obras del napolitano Corrado Giaquinto (1703-1765), que llegó a la corte española contratado en 1752. Hasta esa fecha, desde 1723 había decorado en Roma varias iglesias: *San Nicolás dei Lorenesi,* la capilla Ruffo de *San Lorenzo in Damaso* (1735), la de *San Giovanni Calabyta* (1741) y la de *Santa Cruz de Jerusalén.*

4. España y Portugal

Aunque se pueden hallar acentos rococós en algunas iglesias de los últimos años del siglo XVII, lo más adecuado parece no ver nacido el nuevo estilo hasta las obras de los hermanos Churriguera. Joa-

quín Churriguera (1674-1724) dirigió hasta su muerte las obras de la cúpula de la catedral de Salamanca, dio la traza del *Colegio de Calatrava,* y probablemente puso su sello «churrigueresco» en el frontón del gran Santuario de Loyola (Guipúzcoa). Alberto, su hermano (1676-1740), terminó el coro de la catedral salmantina y dio un original diseño para el tabernáculo. Le encargaron luego la iglesia de *San Sebastián* (1731), para cuya portada ideó también una traza singular poniendo vigorosas molduras en torno al vano central del primer cuerpo. Andrés García de Quiñones (1709-1784) es autor de las dos airosas y elegantes torres de la *Clerecía* de Salamanca y su grandioso claustro, y Juan de Sagarvínaga (1710-1785) es el responsable de la airosa cúpula de la catedral.

El más audaz e imaginativo de los arquitectos españoles del siglo es Pedro de Ribera (1683-1742), a quien se debe la difusión de un elemento característico del último barroco, el *estípite* de las columnas; al mismo tiempo adopta el *baquetón de encuadre,* con el que enmarca puertas y ventanas creando sombras violentas en las superficies. Tales elementos los aplica a su manera también en los edificios sagrados, por ejemplo en la iglesia de *Montserrat* de *Madrid,* al menos en su fachada, ya que, aparte la ermita de la Virgen del Puerto, Ribera no tuvo oportunidad de realizar una iglesia en su totalidad.

Narciso Tomé (m.1742) es el principal responsable, junto con sus hermanos Diego y Andrés, del célebre *Transparente* de la catedral de Toledo (1729), «obra cumbre del barroco europeo», según N. Pevsner, en la que se buscó, para centrar la atención en el ostensorio del Sagrario, un efecto de pasmo, mediante una filtración de luz directa sobre el muro trasero de la catedral y dando así una extraordinaria plasticidad a un conjunto profusamente ornamental.

Ventura Rodríguez (1717-1785), famoso luego por su adscripción al neoclasicismo, empezó diseñando iglesias de inspiración borrominiana: su iglesia madrileña de *San Marcos* describe en su planta cinco elipses y un arco carpanel que se interfieren entre sí, con la consiguiente impresión de movimiento de muros y pilastras hacia el nivel superior, donde se halla el camarín de la imagen. El mismo espíritu le inspiró la traza de bóvedas elipsoidales y de claraboyas treboladas de la *capilla de la Virgen del Pilar* en *Zaragoza.*

Sería fatigosa la reseña de iglesias y capillas en las que se pueden sorprender apuntes y detalles inspirados por el mismo espíritu ultrabarroco. Donde más abundan es sin duda en Andalucía. Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725), maestro mayor de la catedral de Córdoba, fue un arquitecto barroco que, en su última etapa, se transforma en escultor y ornamentista. Es autor de la *Capilla del sagrario de la Cartuja* de *Granada,* y se le atribuye el *Camarín* de Nuestra Señora de la Victoria de *Málaga.* Hurtado proyectó en 1718 el *Sa-*

grario de *El Paular,* espectacular montaje de arcos mixtilíneos y luminosa escenografía, que fue terminado por sus discípulos. Discípulo suyo fue también Vicente Acero, autor de la original fachada de la catedral de *Guadix,* que en su testero se carga de acentos rococós. Pero la realización más espléndida y coherente del rococó andaluz es la deslumbrante *Sacristía de la Cartuja* de *Granada,* atribuida por unos a Hurtado y por otros a José de Bada. En ella, flanqueadas por estípites, las molduras mixtilíneas recubren íntegramente bóvedas y paredes con modelos siempre diversos, quebrando todas las superficies y abriendo canales de luz; a todo lo cual se añade la enorme riqueza decorativa y polícroma de los materiales de revestimiento. El uso frecuente del ladrillo en tierras béticas inspiró quizá a Antonio Matías de Figueroa la portada de la iglesia de *La Palma del Condado* (1780), en la que ese material se presenta entallado con gran finura de ejecución en estilo rococó. Junto a ella se alza una esbelta torre, decorada de azulejos, «obra maestra, entre minarete y campanario» (G. Kubler).

En *Portugal* el barroco eclesiástico no entró hasta la segunda mitad del siglo XVII, y se hizo visible en algunas obras de Juan Antunes (1650-1712): iglesias de *Santa Engracia* (1690) y del *Menino Deus* (1712) en *Lisboa.* El principal arquitecto en Oporto es el italiano Nicola Nasoni, que dio la traza de la iglesia de los *Clérigos* (1732), de planta elíptica con una capilla cargada de decoración estilo Luis XV, y una graciosa torre de 65 metros (1748). Pero la más notable construcción lusitana del siglo XVIII es el palacio y monasterio de *Mafra,* con la que el rey Juan V pretendió rivalizar con El Escorial, obra diseñada por el arquitecto bávaro Friedrich Ludwig (1673-1752), un inmenso edificio que nada tiene de la severidad herreriana. Un discípulo de Ludwig, Mateus Vicente de Oliveira, se encargó de reconstruir iglesias tras el terremoto de Lisboa en 1755. A él se le deben la de *San Antonio* y la basílica del *Sagrado Corazón* de la Estrella.

En los inicios de esa época que se abría hacia una general secularización de la sociedad, la tarea de los *escultores* se fue aplicando cada vez más a la ornamentación de ambientes profanos. La disminución cuantitativa de escultura religiosa fue acompañada por un descenso también en calidad. Con todo, hay nombres que merecen recordarse. En el sur de la península, Pedro Duque Cornejo (1677-1757), escultor sevillano, nos dejó una obra maestra en su *Magdalena* de la Cartuja de Granada; también en su sillería coral y púlpito de la catedral de Córdoba pueden verse delicadas vibraciones de estilo rococó. Las estatuas del murciano Francisco Salzillo (1707-1783), conservadas en cofradías e iglesias de Murcia, frecuentemente concebidas como pasos procesionales, están modeladas con gran finura,

ostentan bellas cabezas, formas gráciles y una expresividad muy del gusto popular. Mencionemos las más famosas: el *Prendimiento* (1765) y la *Oración del Huerto* (1752), que pasa por ser su obra cumbre.

A la escuela castellana pueden adscribirse Pascual de Mena y Salvador Carmona. El toledano Juan Pascual de Mena (1707-1784) es autor de las estatuas de *San Benito* y *Santa Escolástica* de la iglesia de San Marcos de *Madrid,* del *Cristo de la Buena Muerte* de los Jerónimos, y de varias imágenes de santos en San Nicolás de *Bilbao.* Luis Salvador Carmona (1708-1767) es el escultor más prolífico y más destacado de la escuela castellana del siglo XVIII. Se distingue por su minuciosidad, su virtuosismo en la talla adelgazada de la madera, su fino modelado, sus formas elegantes y su refinada policromía. Se le deben delicadas y emotivas esculturas como el *Cristo azotado* y la *Piedad* de Salamanca. Creó el tipo de la *Virgen del Rosario,* de la que dejó varias réplicas. Aunque muchas de sus obras perecieron en la guerra civil, son todavía numerosas las que pueden admirarse en los templos de algunas capitales (Madrid, Segovia, Ávila, Cáceres) y en ciudades de provincias (Nava del Rey, el Paular, Vergara y Segura en Guipúzcoa, Lesaca y Olite en Navarra, etcétera).

En Valencia merecen una mención los Vergara, pertenecientes a una familia de artistas. Ignacio Vergara (1715-1776) es autor de un notable *San Bruno* (Universidad de Valencia). Su primo, Francisco Vergara Bartual (1713-1761), pensionado en Roma, labró los relieves de la *historia de San Julián* en el transparente de la catedral de Cuenca. Él modeló también la magnífica estatua de *San Ignacio* que se ejecutó en plata para el santuario del santo en Loyola; y a él se le debe asimismo la monumental figura de *San Pedro de Alcántara* que adorna, con otras estatuas de fundadores religiosos, la gran nave de la basílica vaticana.

En Portugal un hábil escultor en piedra fue José de Almeida (1700-1769). Pero el más insigne de todo el siglo fue Joaquín Machado de Castro (1731-1822), formado en Mafra con el italiano Giusti. Se distingue por sus esculturas en cerámica. Tomó a su cargo la decoración de la basílica de la Estrela, para la que dispuso de un amplio equipo de colaboradores.

La inferior calidad del arte religioso del siglo XVIII, si se le compara con el Siglo de Oro, se comprueba igualmente en la pintura. Un nombre se destaca entre los fresquistas de la época, el de Antonio Palomino (1653-1726), discípulo de Claudio Coello, que fue además un teórico de la pintura con su *Museo Pictórico,* donde nos dejó interesantes biografías de artistas. Palomino pintó amplias decoraciones de muros y de bóvedas en la *Virgen de los Desamparados* de

Valencia, en San Esteban de *Salamanca* (el *Triunfo de la Iglesia)*, en el *Sagrario de la Cartuja* de *Granada* y en el de *El Paular*.

La huella del barroco italiano es clara en la pintura del portugués Francisco Vieira de Matos (1699-1783), que fue «pintor de cámara» del rey Juan V y decoró varias iglesias de Lisboa. Italianizante como él fue Pedro Alexandrino de Carvalho (c.1730-1808), gran decorador de iglesias lisboetas tras el terremoto de 1755. Ya hemos recordado antes a los dos notables pintores italianos que trabajaron al servicio de Carlos III: Corrado Giaquinto decoró la capilla del Palacio Real; entre sus lienzos destacan la *Trinidad con santos* (Museo de Valladolid) y *Getsemaní* y *Descendimiento* (Prado). Gian Battista Tiepolo, secundado por su hijo Domenico, pintó para la corte durante los ocho últimos años de su vida. De él guarda el Prado varios lienzos insignes: la *Concepción* y *Abrahán y los ángeles*. Pero ya en esos años, frente a la pintura ardiente y luminosa de Tiepolo en la corte española, se empezaba a estimar el arte frío de Mengs.

5. EL BARROCO Y EL ROCOCÓ EN IBEROAMÉRICA

En tierras ultramarinas arraigó muy bien el estilo barroco. En ese estilo se expresó más honda y originalmente el alma de la América hispana y en él debe buscarse lo más típico y notable de la arquitectura colonial. Durante el siglo XVIII, en México y desde México se fue introduciendo en Hispanoamérica, junto con la columna salomónica, el estípite, y con ambos elementos se llegó al esquema de la portada-retablo. En los interiores se supera la concepción tectónica del muro, *revistiendo* las estructuras con abigarrada decoración de entrelazos mudejaristas; añádase el colorido y el dorado de los retablos, la ornamentación de las bóvedas con yeserías lucientes o con artesonados de madera policromada, y se comprenderá el efecto cautivador y persuasivo que lograba a los ojos indígenas este arte sagrado.

En *México* los monumentos se distinguen por su material, que combina la piedra blanca de Choluca con la volcánica rojiza *(tezontle)*. Pedro de Arrieta, en el primer tercio el siglo XVIII, remodeló a lo barroco la basílica de Guadalupe y la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía. El zamorano Jerónimo Balbás es el autor del *Retablo de los Reyes* de la catedral de México, donde introdujo el *estípite*. Lorenzo Rodríguez diseñó el *Sagrario* de la catedral, cuya fachada es un retablo de piedra, en el que, entre dos pilastras laterales, se comprime una secuencia de estípites en dos niveles sucesivos; en su interior la ornamentación de oro cubre por completo las superficies. Al mismo arquitecto se le atribuyen las dos recargadísimas fachadas

exteriores de la *Santísima Trinidad* de *México* y del noviciado jesuita de *Tepozotlán.*

Cayetano de Sigüenza dio la traza para la impresionante iglesia de *Santa Prisca y San Sebastián* en *Taxco,* probablemente en colaboración con Isidoro Balbás, hijo de Jerónimo, que es el responsable de los nueve pasmosos retablos del interior, que dan al espacio sagrado un aspecto que se ha calificado de «deslumbrante y pavoroso». F. A. Guerrero y Torres (m.1792) representa el último rococó en la capital. Su *Capilla del Pocito* —en el lugar de la aparición de la Virgen de Guadalupe— es una estructura circular de volúmenes curvos y superficies vestidas de tezontle y azulejo polícromo, aparejada de claraboyas y áticos de perfiles mixtilíneos.

Son innumerables las ciudades de la antigua Nueva España que merecerían la visita de quienes se interesen por las mil formas que adopta el rococó colonial. Destaquemos las iglesias típicas de *Puebla* ornadas de yeserías y cerámica vidriada. Notables ejemplos de fascinante decoración se hallan en los templos de *San Francisco,* en el de *Guadalupe* y, sobre todo, en la *Gran Capilla del Rosario* de la iglesia de Santo Domingo (1690). También merece una visita *San Francisco Acatepec* de *Cholula,* cuyo frontis se cubre totalmente con azulejo polícromo: amarillo, rojo, azul y verde.

En *Cuba* y en *Ecuador* la nota más destacada de su arquitectura barroca es el arraigo del mudejarismo, cuyas formas realizadas en madera decoran techumbres interiores. La fachada más barroca es la de la catedral de La Habana, antigua iglesia de los jesuitas, alzada como un retablo de dos cuerpos y tres calles marcadas por columnas. El sello churrigueresco lo pone la cornisa que separa los dos cuerpos. Igualmente famosa es la fachada de la iglesia de la Compañía en *Quito,* dominada por la columna salomónica.

También en *Colombia* y en *Venezuela* siguen en el siglo XVIII viéndose armaduras moriscas. El barroco se hace presente en *Popayán* y en *Cartagena de Indias* en las iglesias viñolescas de los jesuitas. Lo ultrabarroco se ostenta en los interiores decorados con temas florales; así en *Santa Clara* de *Tunja,* donde el *horror vacui* es absoluto, no dejando superficie alguna sin decoración. Algo semejante puede verse en algunas iglesias de *Bogotá.*

En *Perú,* donde tampoco faltan huellas del *mudejarismo* importado, el barroco adquiere su propio sello: el frontón curvo partido de las fachadas exteriores. Las dos torres de la iglesia de la Compañía de *Cuzco,* trazada por el jesuita Juan Bautista Gilis en el segundo tercio del siglo XVII, se animan a niveles superiores con elementos decorativos y vanos, para coronarse finalmente con cupulines y templetes. Flanqueada por ambas torres se eleva una fachada-retablo,

con sus hornacinas y sus santos. Este tipo de fachada fue imitado por Constantino Vasconcellos en *San Francisco* de *Lima.*

En el siglo siguiente el barroco inicial va transformándose en jubiloso rococó en casi todas las iglesias nuevas de Perú, comenzando por su capital; por ejemplo, en *La Merced* se adoptan tanto las hornacinas con santos como la columna salomónica, apresada por pámpanos y racimos, mientras el interior se reviste completamente con pinturas y ornamentación. En *San Agustín,* estos rasgos se intensifican, y la columna torsa y la típica claraboya adquieren especial énfasis.

En la región de Tampa se forma, en el siglo XVIII, una escuela caracterizada por la mano de obra indígena que elabora una riquísima decoración, labrada a bisel. Así en las iglesias de *Santiago* de *Pomata* y en las de *San Juan* y *Santa Cruz* en *Juli.* Más al sur, en *Arequipa,* la iglesia de la Compañía es un edificio clave por su temprana cronología: 1654-1667; en su fachada desaparece la columna salomónica, pero se labran abundantes motivos indígenas entre los símbolos de los evangelistas. Una abrumadora ornamentación caracteriza igualmente la iglesia de *Yanahuara.*

En *Paraguay* lo más notable son las imponentes ruinas que han quedado de los 65 edificios construidos en las famosas «Reducciones» que los jesuitas establecieron entre los ríos Paraná y Uruguay. Eran de tipo viñolesco con decoración más bien sobria, con motivos cercanos a la naturaleza elaborados por los indígenas. De manos indígenas salieron las 4.000 estatuas que, según se calcula, tallaron los guaraníes para ornamento de sus templos; lo poco que se ha salvado revela la ingenuidad devota de un estilo mestizo y popular.

A la difusión del ultrabarroco en *Brasil* contribuyó la autoridad de afamados arquitectos italianos, como Nasone y Landi, que vinieron de Portugal. En *Bahía* ilustran ese estilo las iglesias del *Pilar,* del *Rosario* y de *San Francisco;* en *Recife,* la de *San Pedro* (obra de Manuel Ferreira); en *Río de Janeiro,* las iglesias del *Carmen,* de *San Francisco de Paula* y de *San Pedro.* En la región de Minas Gerais, famosa por sus minas de oro y diamantes, la ciudad más rica en monumentos marcados por el barroco borrominiano es *Ouro Preto.* Entre ellos destacan por sus fachadas las iglesias del *Carmen* y de *San Francisco.* El tipo cilíndrico de las torres de esta última reaparece en la iglesia del *Rosario,* cuyo gusto por lo curvilíneo se hace patente en su planta elíptica. Es también patente el barroquismo del templo del *Buen Jesús* en *Congonhas do Campo.*

Es sabido que al desarrollo de la imaginería de madera policromada en Iberoamérica contribuyó la fama de reconocidos escultores españoles como Gaspar Núñez, Juan Bta. Vázquez, Gregorio Fernández, Martínez Montañés y Juan de Mesa, cuyas obras fueron

contratadas e importadas en las iglesias del Nuevo Continente. Otros, como Jerónimo Balbás, Lorenzo Rodríguez y Pedro Noguera, emigraron ellos mismos y fueron excelentes entalladores de sillerías y retablos. Allí se formaron talleres locales que suministraron obras de carácter eminentemente popular. Entre los nombres de escultores indígenas destaca el de Antonio Francisco de Lisboa, el Aleijadinho, un mulato (n.1738) que trabajó como arquitecto y escultor. Sus obras más notables son las doce estatuas de *Profetas* del Santuario del Buen Jesús de Matozinhos en *Congonhas do Campo* y los *Pasos de la Pasión,* en madera policromada, colocados en seis capillas en el acceso al *Morro do Maranhao.* El mérito de este escultor no está en la perfección naturalista, sino en haber encontrado un lenguaje fuertemente expresivo, original y exento de convencionalismos.

También en el terreno de la pintura fue notable el influjo de los artistas de la península, que se ejerció tanto por obras importadas como a través de estampas y grabados. De la época barroca señalemos el prestigio que adquirió el artista mexicano Cristóbal de Villalpando, justificado, entre otras obras, por su evocación de la *Iglesia triunfante* en la sacristía de la catedral de México y por los cuadros de la *Vida de San Ignacio* que pintó en el claustro del noviciado jesuita de *Tepozotlán.* Un prestigio parecido ganaron otros artistas locales como Miguel de Santiago en Quito, Melchor Pérez Holguín en Potosí, Marcos Ribera y el indio Diego Quispe Tito en Cuzco. El barroquismo de carácter popular y local originó lo que se ha llamado *Escuela cuzqueña,* que ha merecido la atención de los historiadores por su originalidad: se suprime la perspectiva y se sitúan las figuras en un escenario plano; éstas ostentan rasgos aniñados y actitudes convencionales, transitan por paisajes ideales, con florestas azuladas, pobladas de pájaros, y frecuentemente sus vestidos se adornan con líneas y dibujos dorados. Hay también una pintura mural cuzqueña representada por Tadeo Escalante. En la región boliviana del Titicaca se desarrolló igualmente otra escuela indígena, caracterizada por la descripción exageradamente detallista y el gusto por lo anecdótico.

CAPÍTULO XI

TIEMPOS DE NOSTALGIA (1789-1914)

BIBLIOGRAFÍA

ARGAN, G. C. (dir.), *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro* (Barcelona 1977); ID. *El Arte Moderno 1770-1970* (Valencia 1975); ID. y otros, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII* (Madrid 1980); ARNALDO, J., *El movimiento romántico* (Historia 16, Madrid 1989); ASSUNTO, R., *Naturaleza y razón en la estética del setecientos* (Madrid 1989); BOZAL, V., *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo* (Historia 16, Madrid 1989); BUENDÍA, R.-GALLEGO, J., *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX* (Madrid 1990); CAMON AZNAR, J., «La pintura de Goya», en *Summa Artis* XXVII (Madrid 1984); CHRIST, Y., *L'art au XIXème siècle* (París 1982); CLARK, J., *La rebelión romántica* (Madrid 1990); CLAY, J., *Le Romantisme* (París 1980); COLLINS, P., *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1790-1950)* (Barcelona 1970); DORIVAL, B., «La época del realismo», en R. HUYGUE, *El Arte y el Hombre* III (Barcelona 1967); EINTER, L., *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850* (London 1970); FOCILLON, H., *La peinture au XIXème siécle* (París 1927); FOUCART, B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860* (París 1987); FRIEDLÄNDER, W., *De David a Delacroix* (Madrid 1989); FUSCO, R., *L'architettura del ottocento* (Torino 1980); GAYA NUÑO, J. A., «Arte del siglo XIX», en *Ars Hispaniae* XIX (Madrid 1958); GERMANN, G., *Gothic revival in Europe and Britain* (Cambridge 1972); GÓMEZ MORENO, M. E., «Pintura y escultura españolas del siglo XIX», en *Summa Artis* XXXV (Madrid 1993); HARDING, J., *Les peintres préraphaélites* (París 1977); HERNANDO, J., *Arquitectura en España, 1700-1900* (Madrid 1989); HITCHCOCK, H. R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid 1981); HONOUR, H., *Neoclasicismo* (Madrid 1982); ID., *El Romanticismo* (Madrid 1981); HUYGHE, R., «El Realismo y el Impresionismo», en *El Arte y el Hombre* III (Barcelona 1967); METKEN, G., *Los Prerrafaelitas* (Barcelona 1974); MIGNOT, C., *L'Architecture du XIXème siècle* (Fribourg 1983); MIGUEL EGEA, P. DE, *Del Realismo al Impresionismo* (Historia 16, Madrid 1989); NAVASCUÉS, P., «Arquitectura española 1808-1914», en *Summa Artis* XXV (Madrid 1993); NOVOTNY, F., *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880* (Madrid 1981); PANTONI, G., *I Nazareni a Roma.* Exposición (Roma 1981); PAULI, A., *Arte del clasicismo y del romanticismo* (Barcelona 1948); PEVSNER, N., *Art and architecture, 1830-1870* (Cambridge 1957); PRAZ, M., *Gusto neoclásico* (Barcelona 1982); REAU, L., *La era romántica. Las artes plásticas* (México 1958); REGAMEY, P. R. *Art Sacré au XXème siécle* (París 1952); ROSEN, Ch.-ZERNER, H., *Romantisme et Réalisme. Mythes de l'art du XIXème siécle* (París 1986, trad. del inglés); RUIZ RODRIGUEZ, D., *Barroco e Ilustración en*

Europa (Historia 16, Madrid 1989); SÁNCHEZ CANTÓN, F., «Escultura y Pintura del siglo XVIII», en *Ars Hispaniae* XVII (Madrid 1958).

1. LA VUELTA AL CLASICISMO

En Francia, donde, a pesar de su endémica tendencia al clasicismo, se había desarrollado el gusto *rococó,* fue también donde primeramente este gusto ultrabarroco hizo crisis. El arte neoclásico va a hacerse presente como expresión de las novedades que se fueron produciendo en el campo sociopolítico y en el ideológico. La bandera del clasicismo, que durante el siglo XVII había estado en manos de la aristocracia, pasó a la burguesía, que, estimulada por intereses socioeconómicos, hacía la guerra a la nobleza, criticaba la disolución y el lujo de las clases altas y acabaría desatando la Revolución. A ese cambio contribuyeron también las ideas de los filósofos de la Ilustración, que demandaban una moral más estricta que la que había imperado en la época «decadente» del rococó. Del antiguo adagio —*delectando prodesse*— en el que los pensadores racionalistas del Gran Siglo habían querido resumir las finalidades del arte, los *jouisseurs* de la alta sociedad del siglo XVIII habían olvidado el segundo precepto favoreciendo un arte hedonista coherente con su tren de vida. Watteau, Boucher, Natoire, Fragonard lo supieron expresar con su pintura. Ahora aparecieron pensadores críticos e ilustrados que insistían en que la finalidad del arte era «hacer atractiva la virtud, ridículo y odioso el vicio» (Diderot). Claro está que, en la mente de los autores de la Enciclopedia, esta recuperación de la misión educativa del arte poco tenía que ver con la religión cristiana y menos aún con la autoridad de la Iglesia. Se trataba de apoyar una moral natural y autónoma a la que debía contribuir un arte racional, grave y austero.

Que este nuevo ideal invitase a mirar al pasado y restaurar el arte sereno y equilibrado de la Grecia clásica y de la Roma republicana no tenía nada de extraño. Los descubrimientos de las ruinas de Herculano (1738) y Pompeya (1748), que se fueron conociendo mediante publicaciones gráficas, introdujeron el gusto por las obras de la antigüedad. Entre la misma aristocracia, la transición al gusto por la antigüedad desde la afición a la pintura mitológica, que había sido el género favorito de la monarquía y la nobleza a lo largo del siglo, se hizo sin estridencias.

En el terreno de las ideas estéticas, Winckelmann, en su *Historia del arte en la antigüedad* (1764), aconsejaba «la imitación de los Antiguos», pensando que el arte del siglo de Pericles había llegado a una suprema e inalcanzable cima. Sus comentarios artísticos, inspi-

rados por una fantasía poética que traslucía el entusiasmo por el «espíritu helénico», convirtieron a sus lectores en neófitos de la nueva religión del arte clásico. Por otro lado, la vuelta a los Clásicos fue acompañada de un «regreso a la naturaleza», impulsado por el *Essai sur l'architecture* del abate Marc-Antoine Laugier y por otros autores en los que el binomio *Naturaleza-Razón* se oponía a la concesión de un valor absoluto a la antigüedad clásica.

No fue esa contraposición de ideales la única que puede ilustrar el carácter dialéctico que tiene la historia, sobre todo en épocas de crisis [1]. El cristianismo animaba aún a amplias capas de la sociedad, pero al mismo tiempo el cesaropapismo, que puso estrechos límites de poder a la Iglesia católica, y los ataques a la Religión Revelada por parte de los filósofos de la Ilustración y el vago teísmo que difundían sus escritos, contribuían a propagar el escepticismo y la increencia entre intelectuales y artistas.

Evidentemente no eran tiempos para que los espíritus más dotados para la creación artística buscaran su inspiración en las fuentes de las verdades y los misterios del cristianismo.

En algunos países la Iglesia incluso perderá la propiedad de su glorioso patrimonio artístico, que pasará a manos del Estado y en gran parte será maltratado, abandonado y destruido. Se comprende que, cuando se llegue a tomar conciencia de tal desastre, muchos opten por refugiarse en los recuerdos del pasado. El mismo espíritu del romanticismo les impulsará hacia ello, y eso explicará en gran parte el historicismo que penetrará en grandes sectores artísticos durante casi todo el siglo XIX.

Este final del siglo XVIII en que surgieron los ideales neoclásicos es también la época en que se van a afirmar con fuerza los derechos del sentimiento y de la fantasía y se van a plantear cuestiones cuya respuesta obligará a arrancar al arte y a la estética de los dominios de la razón abstracta. Lejos, pues, de caer en la tentación de meter el último tercio del *Siglo de las Luces*, sin distingos ni matices, en el saco del racionalismo neoclásico, debemos considerarlo como una época llena de contradicciones.

[1] No se puede dar razón cumplida del neoclasicismo concibiéndolo únicamente como resultado de reacciones de tipo moral cuando se ve que Mme. de Pompadour —personaje emblemático del espíritu rococó— fue quien también favoreció en la corte el triunfo del neoclasicismo. Tampoco sirve reducir ese fenómeno a causas de carácter sociopolítico, pues son muchos los artistas neoclásicos que no tuvieron propensiones revolucionarias.

1. La arquitectura neoclásica

La nueva sensibilidad, que se supone nacida por una mayor observación de las leyes de la naturaleza y por un mejor conocimiento del espíritu de la antigüedad clásica, halló en los arquitectos franceses Ch. N. Ledoux y E. L. Boullée dos intérpretes que alcanzaron fama no tanto por sus realizaciones cuanto por sus ideas, sus proyectos y sus planos gráficos. En éstos se exaltaba la poesía y la fuerza simbólica de las formas geométricas más puras y simples. Este culto entusiasta de la geometría, si no pudo hacerse realidad en toda su pretendida pureza, al menos eliminó para siempre aquella profusión de formas decorativas y aquella interpenetración de espacios que había caracterizado a la arquitectura rococó. A ello luego contribuyeron igualmente las lecciones y escritos de otro teórico de la arquitectura, Jean-Nicolas-Louis Durand (1780-1834), un funcionalista que defendió el principio de la economía, de la honestidad estructural y de la adecuación de materiales y formas a su función; con lo cual quedaba barrido el gusto por la decoración.

El entusiasmo por el neoclasicismo, que desgraciadamente en algunos países europeos llevó a la demolición de edificios y monumentos de siglos anteriores, tuvo su aplicación preferente en construcciones de carácter civil; pero también fue aplicado a edificios de culto.

En Francia, J. G. Soufflot (1713-1780), tras su viaje a Italia acompañando al Marqués de Marigny, hermano de la Pompadour, trazó los planos de la iglesia de *Sainte-Geneviève* (actual Panteón de París): sobre planta de cruz griega con bello pórtico columnario a imitación de los templos helénicos, alzó una enorme construcción de cuatro brazos, toda ella sostenida, salvo la cúpula central, por altas columnas portadoras de entablamentos rectos; sobre su crucero se levanta un cilindro ornado al exterior con una corona de columnas y un tambor con ventanas, sobre el cual emerge la gigantesca cúpula. La ausencia de decoración manifiesta el nacimiento de un nuevo estilo.

Bajo Napoleón, el «estilo Imperio» se permitió alguna licencia y volver al empleo de ciertos elementos decorativos. Por iniciativa del mismo emperador, que quería un templo para gloria de la «Grande Armée», se iniciaron las obras de un gran edificio, trazado por Barthélemy Vignon (1762-1846) y que acabó, en tiempos de la restauración monárquica, como iglesia dedicada a Sta. María Magdalena. *La Madeleine* es un templo de orden corintio grecorromano, hecho a escala gigante, con columnas de 30 m. de altura.

En España el factor decisivo para un cambio de gusto fue la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), a la

que siguieron las de Valencia, Zaragoza, Cádiz, Valladolid, México, La Habana, etc., cuyo resultado fue la centralización de toda la actividad artística oficial. Se crearon becas para hacer estudios en Roma, se difundieron escritos en defensa del nuevo estilo y se enseñó a abominar de todo lo que se había hecho en la época del barroco y rococó [2].

Ventura Rodríguez (1717-1785) representa la transición del barroco al neoclásico. Abandonando las formas de sus primeras obras (citadas en el capítulo anterior), y fiel a las directrices de teóricos italianos, en cuyos tratados se abogaba por un retorno a la pureza de las formas geométricas, dio la traza de la iglesia de los *Agustinos Filipinos* de *Valladolid.* Para ella se inspiró en el laconismo formal de la catedral herreriana. Se trata de una «iglesia-bloque» en el que se integran templo y convento, al modo escurialense. Posteriormente llevó la misma austeridad de líneas a la fachada de la *catedral* de *Pamplona,* y a la de la parroquia de *San Sebastián* de *Azpeitia,* que fue realizada por el maestro vasco Francisco Ibero (1724-1795).

Aunque Ventura Rodríguez fue invitado a participar en el concurso para el templo de *San Francisco el Grande* de *Madrid,* se prefirieron los planos de fray Francisco Cabezas, quien tomó como modelo al panteón romano. La fachada del edificio fue diseñada por Francisco Sabatini (1722-1797), arquitecto italiano que desplazó a los maestros nacionales para encargarse de las obras del Palacio Real. La fachada de *San Francisco* por su forma convexa recuerda modelos italianos, pero está dotada de cierta severidad clásica.

El que ha pasado a la historia como el más fiel al clasicismo es Juan de Villanueva (1739-1811). Pero sólo hizo una obra religiosa: el *Oratorio del Caballero de Gracia* (1789), concebido como basílica, con naves laterales tan estrechas que parecen más bien corredores. Discípulos de Ventura Rodríguez y de J. de Villanueva, que frecuentemente ejecutaron planos diseñados por sus maestros, llevaron el estilo a diversas regiones. Nos limitaremos a destacar a un solo arquitecto, discípulo de V. Rodríguez, el aragonés Silvestre Pérez (1767-1824), considerado por Gaya Nuño como «el arquitecto que posiblemente encarna mejor la arquitectura del neoclasicismo fernandino». De 1815 hasta su muerte en 1824 trabajó en el País Vasco, donde dejó numerosas obras civiles. En lo religioso, sus obras más notables son la parroquial de *Bermeo* (Vizcaya 1822) y especialmente la de *Motrico* (Guipúzcoa), un largo proyecto (1803-1843) donde aplicó con todo rigor el ideal neoclásico y supo resolver un

[2] Léanse, como muestra, las abominaciones que contra el *Transparente* de Toledo vomita el erudito Antonio PONZ en su, por otra parte, meritísimo *Viaje de España* (J. PLAZAOLA, *Historia y sentido...,* p.908).

problema urbanístico al hallarse la iglesia sobre elevada cota dentro del pueblo. A través de un pórtico de seis columnas dóricas sin basa, se penetra en una nave cuadrada, enmarcada por cuatro columnas dóricas de las que arrancan cuatro arcos torales, sosteniendo una bóveda esférica. El espacio, carente de toda decoración, se cierra con un ábside semicircular.

No nos detendremos a enumerar las iglesias neoclásicas construidas en otros países, como Italia. Baste un ejemplo. Para celebrar el retorno de la Casa de Saboya a Turín se construyó la iglesia de la *Madre de Dios* (1831) sobre planos de F. Bonsignore (1769-1843).

2. La escultura neoclásica

Las influyentes teorías del prestigioso teórico Winckelmann sobre la insuperable excelencia del arte clásico tenían, para él, su máxima aplicación en la escultura. En ella debía buscarse la *forma* ideal, de tal manera que la *expresión* debía ser considerada más bien como un elemento contaminante. El arte, según él, debía buscar una belleza ideal, más allá de la forma natural, y una pureza helada, más allá de toda expresión. ¡Silencio y serenidad de la escultura clásica! Se comprende que una escultura creada sobre tales ideas tendría que preferir la labra en mármol o alabastro, más que el calor y el color de la talla policromada. Se comprende también que, en una sociedad secularizada como la que se estaba constituyendo en los Estados europeos a partir de la crisis causada por la Revolución francesa, la escultura de inspiración cristiana, carente entonces del apoyo social y económico que le había dado la poderosa Iglesia de siglos anteriores, entrara en crisis.

Apenas podemos encontrar escultura religiosa en Antonio Cánova (1757-1822), el más afamado escultor de la época y el más fiel seguidor de los ideales de Winckelmann. Su sentido de lo trascendente sólo puede buscarse en las tumbas de los papas —*Clemente XIII* y *Clemente XIV*— en las que desaparece todo el dramatismo expresivo de los sepulcros berninianos.

Algo parecido puede decirse de otro genio de la escultura neoclásica, el danés Berthel Thorwaldsen (1770-1844), que residió 39 años en Roma y que, como Cánova y tantos otros, no debió de sentir atracción alguna por los temas cristianos. Sólo merece recordarse el *Jesucristo* solemne que labró para la iglesia de Nuestra Señora de *Copenhague*, en cuyo santuario se yergue como un Pantocrátor helénico radiante de majestuosa serenidad.

En España la escultura neoclásica se inspiró en Cánova, y si alcanzó cierta calidad, ésta no aparece nunca en obras de temática cris-

tiana. Tanto por razón de los ideales estéticos de la antigüedad pagana como por la concepción secularista de la vida que empezaba a invadir la sociedad, el hecho es que ésta fue una época de decadencia para la escultura, tanto en España como en Europa.

3. La pintura neoclásica

En coherencia con los ideales que habían inspirado a la arquitectura y a la escultura neoclásicas, también la pintura buscó ahora la precisión del dibujo y detestó el colorido exaltado de los barrocos.

Habrá que dar el primer puesto en la cronología de la pintura neoclásica a Antonio Rafael Mengs (1718-1779), pues su actividad fue contemporánea con el estilo rococó. Nacido en Bohemia, fue el pintor germano más célebre de su tiempo. Educado en Roma, intentó una síntesis ecléctica entre Rafael y Correggio. De 1761 a 1769 trabajó en Madrid para Carlos III. Fue también un teórico del neoclasicismo y gozó de gran autoridad e influencia. Su obra (frescos de tema religioso, histórico y mitológico) se reparte entre Roma y Madrid. Su *Adoración de los pastores* del Prado parece una trasposición del cuadro de Correggio. Su *Cristo Crucificado* del Palacio de Aranjuez debió de dejar alguna huella en cuadros de Francisco Bayeu y aun del mismo Goya juvenil.

En Francia hay que adentrarse bien en el siglo XIX para hallar una pintura neoclásica que sea también valiosa como expresión de los misterios cristianos. Puede suponerse que la pintura religiosa dejó de existir desde los años de la Revolución hasta la restauración del Antiguo Régimen. Sólo algún pintor atípico que parece anunciar el romanticismo, como Pierre-Paul Prudhon (1758-1823), con su *Asunción* del Louvre y su *Cristo crucificado* (1822, Louvre), parece tomar distancias del neoclasicismo reinante y dar cauce a la emoción religiosa.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) es el gran artista francés que prolonga su fidelidad al clasicismo, incluso a través de toda la época romántica. «El dibujo es la probidad del arte», decía. Devoto panegirista de Rafael y de los artistas del renacimiento italiano, sus ideales se confirmaron durante su estancia en Roma como director de la Academia Francesa. Cultivó el retrato, la mitología y la historia. Su obra religiosa es limitada en cantidad y endeble de calidad. Su *Voto de San Luis* (1824, Montauban) se inspira demasiado literalmente en la *Madonna Sixtina* de Rafael. Su *Vierge à l'Hostie,* de la que hizo varias versiones, presenta a María adorando la Sagrada Hostia con una belleza humanamente tan perfecta que, como pintura religiosa, ha dado lugar a las interpretaciones más opues-

tas. Su *Jesús entregando las llaves a San Pedro* (1820, Montauban) es una síntesis relamida entre Rafael y los Prerrafaelitas. Y su *Jesús en medio de los Doctores* (1842-1862) provoca en el espectador más admiración por su sabia composición que auténtica emoción religiosa.

La pintura neoclásica española de asunto religioso no ofrece muchos nombres ilustres. A Francisco Bayeu (1734-1795), que llegó a ser «pintor de cámara» del rey, se le debe la decoración del altar mayor de la capilla real, con la *Aparición a San Agustín de la Virgen* y con un *Cristo Crucificado.* Pero su obra más importante es la decoración de las bóvedas de la basílica del Pilar de Zaragoza, tarea en la que fue secundado por su hermano Ramón. Al lado de Francisco Bayeu y a la sombra protectora de Mengs, trabajaba en la Real Cámara el valenciano Mariano Salvador Maella (1739-1819), que, en su larga vida, practicó todos los géneros. Realizó la decoración de varios templos, y creó su personal tipo de *Virgen Inmaculada,* cuyo modelo repite en varias ocasiones; por ejemplo, en el palacio de *Aranjuez* (1778) y en San Francisco el Grande de *Madrid* (1784). También pintó diversas versiones de la *Asunción;* como muestra recordemos la espléndida de la catedral de Jaén.

El gran artista que oscurece a todos los demás en esta coyuntura de los dos siglos en España es Francisco de Goya (1746-1828), un genio a quien, precisamente por serlo, es imposible clasificar. Nacido en Fuendetodos, se forma en el taller del pintor José Luján. Marcha a Italia, donde aprende la técnica del fresco. En 1771 se halla en Zaragoza pintando varios cuadros para la Cartuja Aula Dei y varios frescos en el techo del Pilar. En 1775 se traslada a Madrid y se casa con la hermana de Francisco Bayeu, circunstancia que le abre las puertas de la corte. Logra un puesto en la Academia y se convierte en pintor de reyes y magnates. En 1793 una grave enfermedad de la que logra curarse le deja como secuela la sordera. Desde entonces se va a ir revelando su genio creador. Es suficientemente conocida la variedad de temas, de técnicas y de formas estilísticas que adopta en el curso de esos años tan dramáticos para la historia de España. Formado en pleno barroco, Goya atraviesa el neoclasicismo, nos arrebata con la fuerza, la libertad y la fantasía de un romántico y supera todo lo valioso y permanente del expresionismo, del surrealismo y de casi toda la pintura moderna.

De su pintura religiosa no hallamos nada genial en sus frescos del Pilar ni en los lienzos que pinta en 1787 para el convento de Santa Ana de Valladolid. Tampoco el *Cristo Crucificado* del Prado, pintado bajo la influencia del arte gélido de Mengs, nos emociona. Varios años después, en las escenas evangélicas que pinta libremente para un oratorio de Cádiz, y en los frescos de *San Antonio de la*

Florida (Madrid) sobre el milagro de San Antonio de Padua, empieza a destaparse el genio de Goya. En su *Prendimiento de Jesús* para la sacristía de la catedral de *Toledo* hay ya deformaciones expresivas que hacen de él un «anti-clásico» [3]. Pero sus pinturas más sinceras, libres y emotivas las pintó ya anciano, para los Escolapios. En la iglesia madrileña de estos religiosos que le habían educado se conserva la *Última Comunión de San José de Calasanz;* el artista añadió, como regalo, la *Oración del Huerto* (1819): dos obras maestras del arte cristiano que constituyen la negación de todos los cánones de la estética neoclásica.

Al lado del vigoroso, libérrimo y original arte de Goya palidece toda la pintura de otros acreditados profesionales de la siguiente generación, tales como Vicente López (1772-1850), empalagoso en sus *Inmaculadas* y en su melosa efigie de *San José con el Niño,* o José Madrazo (1781-1859), que, en su juvenil estancia en Roma, bajo la influencia de Overbeck, el fundador de los «Nazarenos», pintó su *Cristo en casa de Anás* (1806), que seguramente no conmovió a nadie.

2. EL ROMANTICISMO

Aunque este término sea uno de los más comunes en el habla cotidiana, no es fácil definir su significado con precisión cuando lo referimos a ese movimiento estético, artístico y literario que se difundió por Europa y el mundo occidental durante casi todo el siglo XIX. Ese movimiento empezó a emerger cuando en medios intelectuales se comenzó a conceder una importancia específica a la *fantasía* frente al anterior predominio de la razón. Los escritos de los empiristas anglosajones del siglo XVIII habían preparado el camino para que se viera en el *sentimiento* la facultad propia de las experiencias estéticas. Los filósofos alemanes habían hecho de la *subjetividad* el campo estricto de la especulación filosófica. Los acontecimientos históricos y la revolución político-social habían llevado a la conciencia de todos el derecho a la *libertad* y con él la primacía del *individuo.* Frente al vulgo gregario y anodino se alzó la preeminencia que debía darse al *Yo* personal, y la aceptación colectiva de los privilegios del *héroe,* cualquiera que fuera su campo de acción, incluso *hors la loi.* Junto a ese mito del héroe aparecía también el tema de la expansión de la *energía,* la mística de la guerra, la fascinación del combate. Y por ello, la fuerza tumultuosa será uno de los temas preferidos del arte romántico (en música, en poesía, en la plástica).

[3] J. CAMON AZNAR, *La pintura de Goya,* p.237

Por otra parte, la desilusión que esta mitología tenía que provocar en el choque con la realidad cotidiana llevó a la necesidad de la *evasión,* de la huida del medio real en que se vive, huida hacia utopías sociales, huida en el tiempo hacia un pasado imaginado por la fantasía.

Todo ése es el romanticismo, que requirió expresarse en el arte. En medio de ese general «estado de conciencia» como algunos lo han llamado, de esa general «manera de sentir», de ese confuso complejo de aspiraciones, sueños y sentimientos en que se debate la sociedad occidental en los primeros decenios del siglo XIX, hay amplios sectores en los que respira aún con fuerza y esperanza la fe cristiana. A partir de la restauración del Antiguo Régimen (1816), varios países conocen una recuperación de la vida católica, un movimiento de conversiones y un renacimiento de instituciones religiosas, cuya vida y cuya acción demanda cauces de expresión. El arte será uno de ellos.

1. La arquitectura revival

La nostalgia del Medievo reavivó el sentimiento religioso. Hubo escritores y poetas que lo fomentaron, y con ello suscitaron el deseo de conocer mejor ese patrimonio artístico de la religión, y de restaurarlo. Se hizo deseable una recuperación en el doble sentido de la palabra. La rehabilitación de iglesias en estado de deterioro o de ruina, y la vuelta a los antiguos cánones de la construcción para edificios religiosos de nueva planta.

En Francia la restauración de las antiguas catedrales se confió durante el Segundo Imperio al talento y erudición de Villet-le-Duc, que realizó una obra que le granjeó enorme fama y prestigio en toda Europa. Ya antes se había producido un movimiento católico y liberal, inspirándose en ideas de Lamennais y Lacordaire, y en los escritos de laicos como Montalembert y Río. La tendencia se vio favorecida por momentos de restauración política. El hecho es que, entre 1830 y 1860, se construyeron numerosas e imponentes iglesias.

En 1844 se consagraba en la capital la iglesia de *Saint-Vincent de Paul,* en la que Jean-Baptiste Lepère y su yerno Jaques-Ignace Hittorf intentaron reanudar la antigua tradición de las basílicas cristianas. En ese mismo año la Administración decide construir la iglesia de *Santa Clotilde* y se llama para ello a Franz-Christian Gau, un arquitecto alemán nacionalizado francés; y el nuevo Prefecto del Sena le dice: «Ya está bien de griegos y romanos; hágame algo gótico». Y así comienza la serie de iglesias neogóticas que van a construirse en Francia hasta finales del Segundo Imperio. Este historicis-

mo se había iniciado ya fuera de París: en *San Nicolás* (1839) de *Nantes*, por obra de L. A. Piel, futuro fraile dominico, y en *Notre-Dame-du-Bon-Secours* (1840-47), levantada por J. F. Barthélemy sobre una colina de Ruán.

A pesar de las críticas de quienes entendían que el respeto a la tradición no consistía en intentar resucitar el pasado, la fiebre del *revival* siguió haciendo estragos. Pero este «pasadismo» cada arquitecto lo entendía a su manera. Así, en la iglesia marsellesa de *Notre-Dame*, su autor, Léon Vaudoyer, prefirió el eclecticismo: una mezcla de elementos bizantinos, románicos y góticos. El eclecticismo se repite, mezclando renacimiento y gótico, en la ostentosa *Trinité* de *París*, trazada por Théodore Ballu e inaugurada en 1867.

En Alemania, donde se inventó la teoría de que el gótico representa la más pura esencia del espíritu germánico, se adopta ese estilo como el más propio para el edificio sagrado. Esa teoría no le impidió al arquitecto de Baden Friedrich Weinbrenner construir en el estilo que se ha llamado «clasicismo romántico» dos iglesias para ambas confesiones, la evangélica y la católica. Karl-Friedrich Schinckel (1781-1841), el más imaginativo arquitecto alemán de la primera mitad del siglo, inicia en 1825 la construcción, en ladrillo revocado, de la *Werderkirche* de Berlín, síntesis de elementos románicos, góticos y renacentistas. En la de *San Nicolás* de *Potsdam*, diseñada en 1829, volvió al clasicismo romántico, ideando un hemisferio plantado sobre un cubo. L. von Gartner prefirió también fusionar elementos góticos y renacentistas en su iglesia de *San Luis* de *Múnich* (1829-1840), que domina con sus torres la amplia perspectiva de la Ludwigstrasse. En las afueras de la misma capital bávara, J. D. Ohlmuller inició en neogótico la iglesia de *María Auxiliadora* (la *Mariahilfkirche)*, terminada luego por G. F. Ziebland, quien por esos años se ocupaba de aplicar a *San Bonifacio* (1835) el modelo de las basílicas paleocristianas. E. F. Zwinner es autor de la neogótica *Apollinarkirche* de *Remagen* (1838), y Gottfried Semper (1803-1870), el más importante teórico alemán de la época, prefiere inspirarse en el renacimiento italiano. En Viena el edificio religioso historicista más notable fue la *iglesia votiva* que levantó Heinrich von Ferstel (1856-79) inspirándose en el gótico francés del siglo XIV.

En Inglaterra el gótico se había mantenido en pleno neoclasicismo. Mediado el siglo XIX, el *Movimiento de Oxford*, que pretendió reanudar lazos con la Iglesia romana, influyó en el ánimo del arquitecto A. Charles Pugín y especialmente de su hijo Augusto Welby Pugin. Este, convertido al catolicismo, consagró su vida a hacer «revivir» el gótico, construyendo numerosas iglesias que le valieron un gran prestigio en Europa. El historicismo se propagó de tal modo que, en la segunda mitad del siglo, «la superioridad de los arquitec-

tos ingleses (William Butterfield, William H. White, G. E. Street, J. L. Pearson, etc.) como proyectistas de iglesias góticas fue generalmente reconocida en el mundo» [4].

En España, el neomedievalismo entró tarde en comparación con otros países europeos. A fines del siglo habían ya proliferado muchos pastiches del románico, del gótico y del mudéjar. Por no citar más que un ejemplo, en Madrid, la iglesia del *Buen Suceso* es una mezcla de gótico y románico. La restauración alfonsina favoreció un movimiento neocatólico que tendió hacia el integrismo y promovió, en el último tercio del siglo, una arquitectura ecléctica y ostentosa en ejemplares que frecuentemente quedaban inconclusos.

Ese final de siglo fue también época de favor para la restauración de templos antiguos. En Alemania se logró dar el impulso definitivo a la terminación de la catedral de Colonia. En Francia Viollet-le-Duc realizó una quizá excesiva y «personal» restauración, además de varias abaciales, en las catedrales de Amiens, Chartres y Reims. En España, donde se admiraba a Viollet-le-Duc, también se realizaron obras de restauración en algunas catedrales: León, Cuenca, Barcelona, Palma, etc.

2. **Escultores románticos**

En Francia los escultores del movimiento romántico no dejaron obra religiosa relevante. El que parece haber sentido con una sinceridad más personal el tema cristiano es Jean-Bernard du Seigneur (1808-1866), que dejó en la catedral de Burdeos una *Virgen con Niño,* y en París una *Santa Inés* de piedra para la iglesia de la Madeleine y un *San Pedro* en yeso para Notre-Dame des Victoires.

En España es también lamentable la decadencia de la imaginería religiosa. Periódicas etapas de persecución religiosa causaban una inestabilidad económica y social poco propicia para hacer encargos a verdaderos artistas. La habitual necesidad de imaginería devota se fue cubriendo con centros comerciales de fabricación, como el que fundó Ramón Amadeu en Barcelona, y que luego pasó a Olot. El primer escultor romántico que realizó imágenes de cierta calidad fue José Piquer y Duart (1806-1871), hijo de otro escultor modesto. Nacido en Valencia, llevó una vida algo aventurera. En París, joven todavía, modeló un *San Jerónimo oyendo la trompeta del Juicio* que luego fundió en bronce (Madrid, Casón del Buen Retiro). Siendo director de Escultura de la Academia le llegó el encargo de cuatro estatuas de madera para la parroquia de *Tolosa* (Guipúzcoa) —*San*

[4] H. R. Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX,* p.166.

José, San Antonio, San Ignacio y *San Juan Bautista*— (1845-47), que él realizó en un estilo personal. En esos años de mediados del siglo todavía los escultores hispánicos se mantienen en la línea heredada del neoclasicismo académico. Con todo, alguna mención merece Domingo Talarn (1812-1901), autor de un *San Miguel*, hoy en el Vaticano, y de un patético *Calvario* en la catedral de Barcelona. De los Bellver, autores de obras de muy diversa calidad, probablemente es Ricardo Bellver el más dotado y su *Virgen del Rosario* (Madrid, iglesia de San José) merece una mención en este manual.

De la generación que madura en el último período romántico se destaca el nombre de los Vallmitjana. Del mayor, Venancio, el más grandilocuente de ambos, se conserva una hermosa *Trinidad* en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Su hermano Agapito (1830-1905) es de un sentimiento sereno y concentrado cuando aborda temas religiosos, como en su emotivo *San Juan de Dios* (Asilo San Juan de Dios de Barcelona) y su *Cristo yacente* (Madrid, Moma), que recuerda las mejores esculturas del barroco.

3. Pintores románticos

El vacío dejado por el escepticismo y el vago teísmo fomentado por los filósofos de la Ilustración contribuyeron a que los artistas románticos creyeran que era en el arte *tout court* donde debía buscarse una evocación de lo trascendente, o, como decía Baudelaire, «una correspondencia del cielo en la tierra». En el primer manifiesto del romanticismo germano, publicado en 1797 bajo el título *Efusiones del corazón de un monje artista,* Wackenroder formulaba el principio de que el arte era una revelación divina, identificable con el sentimiento religioso, y exigía tanto en el pintor como en el que contemplara su obra una actitud de verdadera adoración [5]. También los filósofos buscaron en el arte el sustitutivo de toda religión positiva o revelada [6].

Desde entonces, muchos empezaron a ver en el paisaje una manifestación religiosa. El que más explícitamente se expresó en este sentido y realizó obras que respondieran a este concepto fue un artista nacido en Pomerania en tiempos en que este país pertenecía a Suecia: Gaspar David Friedrich (1774-1840). Aunque pasó por la Academia sueca, su formación fue más bien autodidacta. Influencia-

[5] M. E. Gomez Moreno, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX,* p 119.

[6] «La verdadera belleza —decía el filósofo Víctor Cousin— es la belleza ideal y la belleza ideal es un reflejo de lo Infinito. Así el arte es por sí mismo esencialmente moral y religioso». Cita en B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860.*

do por las ideas de Runge [7] y de Carl Gustav Carus [8], vio en la naturaleza y en su versión artística una especie de revelación mística a través del sentimiento de lo sublime. El decía: «La Iglesia visible ha muerto. Sólo queda la Iglesia invisible, la que vive en el alma, o la que queda en la naturaleza». En su pintura «predomina el drama del silencio de la naturaleza que pesa sobre el alma». De ella se desprende una tristeza que probablemente tiene raíces luteranas. Friedrich no pinta a Cristo en la cruz; pinta cruces y crucifijos en el paisaje. Su pintura cristiana, por tanto, no es la simple representación de la naturaleza visible ni de la historia pasada, sino una evocación de lo trascendente por medio de símbolos inspirados en la naturaleza. Para ello, a veces se sirve de símbolos convencionales como en el *Crucifijo a orillas del Báltico,* o en el llamado *Altar de Teschen,* cuadro destinado a una capilla adonde nunca llegó, o en *Monje junto al mar* o en *La edad del hombre* (Museo de Leipzig), donde se ven barcos zarpando sobre las aguas del tiempo.

Para lograr ese lenguaje simbólico, Friedrich echa mano de ciertos elementos formales muy originales: la eliminación del primer plano, que deja al contemplador en situación flotante, privado de un punto central de perspectiva; el montaje de elementos naturales incompatibles (al modo surrealista), que nos hace presentir la presencia de algo extranatural; la disociación entre la perspectiva lineal y la perspectiva aérea, y la anulación de las sombras, provocando así una extrañeza visual que sugiere una ley distinta de la experiencia empírica, como en *Abadía en el bosque;* la absoluta simetría, como en *Entrada al cementerio,* que hace pensar en un orden ultrasensible no ligado a realidades terrenas captadas por el ojo carnal; los contrapicados que sugieren alturas inaccesibles; los personajes vistos de espalda, como en *Viajero sobre un mar de nubes,* con un extraño efecto de siluetas que los convierten en tan espectadores como nosotros.

En contraste con esta tendencia, surgió en *Austria* el grupo de los *Nazarenos,* un movimiento explícitamente cristiano que, en el medio artístico germano, pretendió reanudar la tradición iconográfica de la Iglesia. Su filosofía seudomística sobre la naturaleza no se diferenciaba mucho de la de Friedrich. Su primer núcleo fue la *Fraternidad*

[7] El pintor Philip Otto Runge, muerto en 1810 a los treinta y tres años, consideraba el paisaje como la más elevada forma de arte, porque veía en la naturaleza los símbolos de la redención cristiana. Sin embargo, él apenas cultivó el paisaje, y raras veces el tema bíblico. La *Huida a Egipto* (1808, Hamburgo) es una de sus mejores obras.

[8] C. Gustav Carus fue un afamado médico y filósofo alemán que por su interés por las zonas misteriosas e inconscientes de la psique del hombre puede ser considerado un precursor de Freud.

de San Lucas, fundada en 1809 en Viena por dos jóvenes alemanes: Frederick Overbeck y Franz Pforr. A ellos se unieron otros procedentes también de Alemania: Joseph Wintergerst (1783-1867), el austríaco Joseph Sutter (1781-1866), y los suizos Georg Ludwig Vogel (1788-1879) y Johan Konrad Hottinger (1788-1828). Al año siguiente se trasladaron a Roma, estableciéndose en un antiguo monasterio. Allí la gente empezó a llamarles *Nazarenos* porque llevaban larga cabellera partida por la mitad, como se solía representar a Cristo. Posteriormente se les unieron otros pintores de diversa nacionalidad, entre los cuales debía destacar Peter Cornelius (11783-1867). Soñaban con dar realidad al ideal estético-religioso formulado por Wackenroder, trabajando en comunidad e inspirándose en los genios del Renacimiento: Durero y los italianos, especialmente Rafael. A pesar de ese ideal que les estimulaba, en el fondo eran románticos por el entusiasmo religioso que les unía y les inspiraba como artistas.

En 1816 el cónsul general de Prusia en el Vaticano, J. S. Bertholdy, ofreció a varios de ellos (Overbeck, Cornelius, Ph. Veit y W. Schadow) la oportunidad de decorar una sala del palacio Zuccari con escenas del Antiguo Testamento: la *Historia de José*, pinturas que finalmente acabarían en el Museo de Berlín. Y poco después el marqués Carlo Massimo les encomendó la decoración de su villa junto a San Juan de Letrán. En realidad, la *Historia de José* resultó algo decepcionante por su lenguaje ecléctico y su falta de adaptación al marco arquitectónico.

La fraternidad de los *Nazarenos* no sobrevivió más de diez años. Cada uno siguió luego su camino. Cornelius fue quien mostró más originalidad y más fantasía romántica en su *Juicio Final* (1836-39), mural para el coro de la Ludwigskirche de *Múnich*, y en los dibujos preparatorios para murales de un cementerio de Berlín, sobre *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que es su dibujo más famoso y también más romántico. De los otros Nazarenos cabe destacar a Führich, autor de una delicada *Virgen atravesando la montaña* (1841, Museo de Viena); a Ferdinand Olivier, que practicó una pintura de paisaje «espiritual» parecido al de Friedrich, y a Franz Stecher, que, contra sus primeros ideales, terminó pintando efigies de santos en un estilo resueltamente romántico. En realidad, la expansión del *nazarenismo* contribuyó al historicismo que invadió todo el arte cristiano europeo en el siglo XIX.

En *Francia* la pintura religiosa romántica sólo se inicia después de la restauración monárquica. En los salones de exposición empezaron a verse cuadros de tema religioso. Y en la decoración de iglesias, la Administración estatal (en cuyas manos había quedado la propiedad de los templos) generalmente dejaba la elección de los

temas a la iniciativa conjunta de los artistas y de los delegados de la Iglesia. Pero, como predominaba la idea de que la pintura cristiana no debía encomendarse a artistas agnósticos, no podían ser muchas las obras firmadas por artistas de primera fila.

Agnóstico y genial fue Eugène Delacroix (1798-1863), quien, enamorado de temas heroicos y grandiosos, no podía menos de sentirse atraído hacia los episodios de la Biblia. Ya en 1824, el Prefecto de la región parisina le encomendó un *Cristo en Getsemaní* para una capilla lateral de la iglesia St. Paul-Saint. Louis. El artista realizó (1826) una dramática composición en diagonal en la que Cristo, sentido de una manera muy humana y quizá poco conforme al evangelio, expresa con la mirada y el brazo alzado su resistencia a aceptar el cáliz de la Pasión. En el Salón de 1835, Delacroix expuso un *Cristo Crucificado,* del que luego haría varias versiones (una de ellas la del Museo de Baltimore), en las que los socialistas veían la víctima de la injusticia social. En 1840 recibió otro encargo oficial para una *Piedad;* fue un lienzo que le costó terminar varios años y aún puede verse en la iglesia de Saint-Denis du Saint-Sacrement. El cuadro expresa evidentemente más tristeza y trágico dolor que cristiana resignación. Fue muy elogiado por los críticos especializados, aunque muy censurado por la burguesía católica [9]. También fueron muy discutidas otras obras como *Cristo en el sepulcro* (1847, Mus. Boston), *Subida al Calvario* (Museo de Metz) e incluso su gran obra al fresco pintada en una capilla de Saint-Sulpice sobre la *Lucha de Jacob con el ángel.* Baudelaire calificó a Delacroix como «el único pintor religioso de su siglo». Y es verdad que, aunque él se sentía agnóstico, quien hoy lee su *Diario* se inclinará a pensar que en el corazón de ese artista latía un cierto sentimiento religioso. Hoy se nos hace difícil comprender cómo algunos de los más destacados representantes del resurgimiento católico en Francia, como Montalembert, pudieron tener reticencias para este tipo de «pintura de la imaginación y del sentimiento», y, en cambio, se sintieran seducidos por el arte frío e intelectual de Ingres.

De hecho, en el campo católico, Ingres (de quien ya hemos hablado antes) fue más admirado e imitado que Delacroix. En Lyon se formó un grupo de pintores —Víctor Oursel, P. M. J. Chenavard, J. L. Janmot, etc.— en quienes se hizo palpable la influencia del pintor de Montauban y de los Nazarenos. El más notable de todos fue Hypolyte Flandrin (1809-1864), cristiano ferviente que fue estimado en su tiempo como el «Angélico», destinado a renovar el arte cristiano. En sus exequias el obispo celebrante lamentó la desaparición del

[9] Véanse las críticas en uno y otro sentido que mereció este cuadro, en J PLAZAOLA, *Historia y sentido,* 886 y 911

«Rafael de nuestro tiempo». La obtención del *Prix de Rome* le valió para residir cuatro años en la Urbe y nutrirse del gran arte clásico y barroco. De Flandrin se conservan pocos lienzos de tema cristiano. El campo en el que logró la celebridad y al que consagró lo mejor de su talento fue la pintura mural. Una de sus primeras obras fue la emotiva *Cena* en una capilla de *Saint-Severin* de París (1839-43). Luego pintó un friso de santos en *Saint-Paul* de Nimes, y otro —su obra más ambiciosa— en las altas paredes sobre la columnata de *Saint-Vincent de Paul* en París (1849-53), una teoría de santos y santas que mereció de Théophile Gautier el calificativo de «Panateneas cristianas» por la belleza del estilo, el ritmo de los grupos y la posición armoniosa de las figuras que hoy se nos antojan quizá demasiado hieráticas.

Próximos también a la pintura renacentista fueron Amaury-Duval, que decoró varias capillas en las iglesias parisinas de *Saint-Merry* (1844) y de *Saint-Germain-l'Auxerrois* (1844) y en la de *Saint-Germain-en-Laye;* Victor Mottez (1809-1897), considerado el restaurador de la pintura al fresco por la técnica empleada para sus pinturas en varias iglesias de París; Théodore Chassériau (1819-1856), y Paul Delaroche (1797-1856), a quienes, desde el punto de vista estilístico, se les sitúa a media distancia entre Ingres y Delacroix.

Frente a la relativa abundancia y calidad de la pintura religiosa del Romanticismo francés, recientemente revalorizada [10], contrasta la penuria cuantitativa y la miseria cualitativa de la correspondiente pintura en la católica España. Ni entre los pintores protegidos por la Administración, ni entre los «goyescos» que representan la «veta brava» del arte hispánico, encontramos nada que pueda servirnos para llenar un capítulo sobre este tema. En ese tercer cuarto del siglo en el que se chorreó sobre lienzos tanta pintura de «historia», extraña que la Biblia fuera tan poco inspiradora. Algunos cuadros, cercanos a lo popular, como el *Dios grande* de Alenza y la *Prisión* o el *Sermón* de Eugenio Lucas, valen más como ejemplos de costumbrismo que como cuadros religiosos. Lejanos ecos de trascendencia pueden llegar de algunos cuadros de paisajes o de interiores templarios de Genaro Pérez Villaamil.

Es en la región andaluza donde abundó más el tema explícitamente religioso. Pero ni en las telas de José Gutiérrez de la Vega (c.1795-1865), el más fecundo pintor religioso del siglo, ni en las de Antonio M.ª Esquivel (1806-1857) encontramos más que un academicismo ungido de cierto melindre murillesco. ¡Qué lejos ha queda-

[10] Cf la obra de B FOUCART, *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*

do el genio de Goya! Tampoco resulta emotivo el nazarenismo de Joaquín Espalter y Rull (1808-1880) en sus cuadros de la Virgen María, ni el del gran Federico Madrazo (1815-1894) en *Las Marías en el sepulcro* (Alcázar de Sevilla), donde las santas mujeres aparecen más llorosas que inundadas de gozo ante el anuncio angélico de la Resurrección de Cristo.

En *Inglaterra,* William Blake (1757-1827) fue un visionario que vivió, como él decía, en contacto con los espíritus, afirmando que esa capacidad eidética estaba al alcance de todo el mundo. Sus biógrafos le consideran más como un místico heterodoxo que como un lunático. En todo caso, era un individualista exacerbado, odiaba a todas las Iglesias, y rechazaba la disciplina y el ascetismo. Blake veía en el artista la acción del Espíritu Santo. Nadie identificó tanto como él el arte con la religión. Fue, pues, en pleno clima neoclásico, un romántico desatado. Limitó su fantástica creatividad al dibujo y al grabado, técnicas con las que abordó temas bíblicos. Sus obras se consideran emblemáticas de un mundo visionario y apocalíptico.

Mucho después de William Blake y a punto de desaparecer el gran Turner (1775-1851), en cuyos borrosos paisajes impresionistas se podría adivinar un cierto sentimiento religioso de la naturaleza terrestre, surgió en Londres un grupo que pretendió emular la tentativa de los Nazarenos alemanes. Fueron siete los que constituyeron la *Hermandad Prerrafaelita* en 1848, pero de ellos sólo cinco eran pintores: Dante Gabriel Rosetti, Holman Hunt, John Everett Millais, F. G. Stephens y J. Collinson. Se pusieron bajo la dirección de Ford Madox Brown, un pintor maduro que, por haberse formado en Brujas y Amberes y haber trabajado en París y Roma, era conocido en el continente. Pretendían inspirarse en lo que ellos llamaban la «verdad natural», pintaban preferentemente *d'après nature,* buscando sobre todo la naturaleza vegetal, en la que subrayaban los perfiles ondulantes y sinuosos, anticipando el nacimiento del *art nouveau.* Eran buenos dibujantes y a la gracia del diseño añadían un colorido de tonos vibrantes. Se comprende así que algunos de ellos (W. Morris, F. M. Brown y Burne-Jones) fueran excelentes pintores de vidriera. A sus cuadros les daban siempre un simbolismo moral y frecuentemente, aunque con evidente ambigüedad, también religioso. En todo caso, por sus temas los Prerrafaelitas eran menos específicamente religiosos que los Nazarenos. De hecho, el asunto cristiano es minoritario en sus obras.

Promocionados al principio por John Ruskin, que era entonces en Gran Bretaña el sumo pontífice de la crítica artística, el declive de los Prerrafaelitas empezó cuando, por razones nada artísticas, Ruskin les retiró su apoyo. Hoy se tacha su pintura de excesivamente *literaria.* Además, sus temas religiosos y morales rayaban a veces en

la trivialidad. De Dante Gabriel Rosetti (1828-1882), que abandonó pronto la pintura, sólo queda su *Ecce ancilla Domini* (1849, Tate Gallery). De la abundante obra religiosa de John Everett Millais destaca *Cristo en casa de sus padres* (1849, Tate Gallery). A Ford Madox Brown (1821-1893) se le debe el *Lavatorio de los pies* (1852, Tate Gallery) y *Elias y el hijo de la viuda* (Londres, South Kensington Gall.). De Holman Hunt (1827-1910) es el cuadro *Cristo Luz del mundo* (1854, Oxford Keble Coll.), quizá el mas universalmente conocido y el que resume bien la estética prerrafaelita.

Algo del espíritu de las cofradías estético-religiosas de Nazarenos y Prerrafaelitas pasó, en la segunda mitad del siglo, a la llamada «Escuela de Beuron», un monasterio benedictino en el que el monje, pintor y arquitecto Desiderio Lenz fue inspirador y fundador de un taller de pintura religiosa, cuyo ideal se identificaba con la pintura del Angélico y cuyas estampas gráficas invadieron Europa hasta el siglo XX. Lejos tanto de las demasías románticas como del realismo entonces emergente, los monjes de Beuron cultivaron un arte de temática rigurosamente cristiana. Sus figuras hieráticas, casi inmóviles, se diseñaban con claridad sobre un fondo sin perspectiva, muchas veces ligeramente sombrío. El dibujo, predominando sobre el color, ordenaba la composición que pudiéramos describir como un intento de conciliar la serenidad neoclásica, casi egipcia, con las aspiraciones de un primitivismo simbolista. En 1894, atraído por las ideas de Lenz, ingresaba en el monasterio de Beuron el pintor simbolista holandés Jan Verkade. Por otra parte, en el monasterio renano de Maria-Laach, repoblado por monjes de Beuron, nació otro taller de arte religioso que continuó durante bastantes años con el mismo ideal y cultivando la misma estilística de la comunidad-madre, para luego seguir su propio camino hacia una pintura decorativa de formas más animadas y realistas.

La existencia misma de las fraternidades de artistas fundadas con la aspiración de restaurar de alguna manera el gran arte cristiano es un fenómeno interesante que debiera estudiarse para comprender mejor el estado de orfandad en que la ideología de un agnosticismo secularista había dejado al arte cristiano. En aquel ambiente social de frío escepticismo, los que se decidieron a expresar su creencia cristiana, fueran cristianos viejos o conversos, sentían la necesidad del calor del grupo. Tal fue la razón última de movimientos como los Nazarenos, los Prerrafaelitas, Beuron y otros en los que generalmente se aceptaba la autoridad y directrices de un sacerdote. Normalmente se fundaron con la conciencia de una cierta conformidad en principios estéticos; pero a veces se daba por supuesto que cada artista quedaba en absoluta libertad para seguir sus propios impulsos. Así ocurrió, por ejemplo, con la *Cofradía de San Juan Evange-*

lista, fundada en Roma por el dominico P. Lacordaire, en cuyos estatutos los fines propuestos eran más de orden religioso que artístico. En este caso la aventura de una institución que, como tal, perdura en nuestros días, acentuó su carácter religioso y propició el nacimiento de una Tercera Orden. En todo caso, el establecimiento de cenáculos artísticos con miras a la creación de un auténtico arte cristiano es un fenómeno que se origina en los comienzos del siglo XIX y que no parece haberse extinguido del todo. Al menos, esos cenáculos del pasado contribuyeron a configurar el retrato del artista cristiano y a plantear una cuestión que parece abierta todavía hoy: en qué relación están el arte cristiano y la fe del artista.

3. REALISMO Y NATURALISMO

Eliminada la famosa querella entre los clásicos, que miraban hacia la antigüedad, y los románticos, que miraban a «otra parte» (Edad Media, regiones ignotas, paisajes fantásticos...), los artistas empezaron a observar con minuciosidad la realidad material y social, presente y cotidiana, una realidad que venía siendo transformada por los adelantos científicos y técnicos: el vapor, el ferrocarril, la hélice, la electricidad, el telégrafo, el teléfono, etc... La evolución hacia el laicismo social hizo también que el ideal de la Religión fuera sustituido por el ideal del Progreso. Todo era posible si se empezaba a «ver las cosas como son». En el terreno de la ciencia y la filosofía, el positivismo fue preferido al idealismo romántico. La literatura novelesca buscó sus protagonistas en la vida real, inspirándose en los «petits faits vrais», sacados frecuentemente de las páginas periodísticas de los *Sucesos.* El arte se hizo «realista». Y el principal de sus gerifaltes franceses, Courbet, decía: «Pintaré ángeles cuando los vea».

Otro rasgo característico del arte finisecular fue la rebeldía frente a la autoridad que hasta entonces había pretendido controlarlo mediante premios, becas, jurados de exposiciones, encomiendas oficiales, etc. Pero frente a la vigilancia de los políticos, tanto de los instalados en el poder como de los que aspiraban a derribar el sistema capitalista, todos ellos poseídos por la idea de que la práctica del arte podía tener una eficacia revolucionaria, surgió la pretensión de su necesaria autonomía y la teoría de «el arte por el arte».

En esta embarullada situación de transformaciones económicas, sociales, políticas e ideológicas, ¿qué destino podía caber al arte cristiano? No se hallaría una salida a esa situación sino cuando se llegara hasta el hastío ante la fealdad de una sociedad enferma de mil dolencias. Ante todo, enferma de insensibilidad ante la injusticia so-

cial, de la que daban testimonio las novelas de Dickens, de Balzac, de Flaubert y de Zola; pero enferma también de orgullo, de jactancia, de avaricia y de chabacanería, miserias que contaminaban el arte convencional de la época.

1. La arquitectura cristiana del fin de siglo

En un mundo de cambios tan rápidos y profundos, se tomó conciencia de que los problemas de urbanismo habían quedado olvidados frente al enorme progreso industrial desarrollado en un ambiente capitalista. También se hizo patente la diferencia entre el *ingeniero* que planteaba y solucionaba los problemas técnicos de la construcción y el *arquitecto* que debía «añadir belleza» al diseño de aquél. Para dar respuesta a programas nuevos (estaciones, puentes, museos, etcétera) se buscaron materiales nuevos. El hierro para la construcción se había empezado a usar en un ambiente romántico. Y pronto se comprendió que el soporte de hierro colado no debía ser una mera sustitución económica de una columna de mármol. El hormigón armado, inventado en 1849, se utilizó seis años después en un edificio.

El historiador del arte cristiano se pregunta cuál debió ser y cuál fue en efecto la respuesta de la Iglesia ante los nuevos materiales y los nuevos métodos que la ciencia y la tecnología le ofrecían para la construcción de sus lugares de culto. De hecho, la Iglesia se limitó a recordar a aquella sociedad los ideales ultraterrenos, sin ánimo para asumir el ritmo precipitado de la cultura de su tiempo. El arte religioso siguió adoptando un cariz de nostalgia de los tiempos idos.

En *Francia* esa nostalgia tomó forma espectacular en la basílica que se decidió construir cumpliendo un «Voto Nacional» con motivo de la derrota frente a Prusia en 1870: el santuario del *Sacré-Coeur,* que se levantó sobre la colina de Montmartre. Paul Abadie, sucesor de Viollet-le-Duc como arquitecto diocesano, diseñó los planos, inspirándose en *Saint-Front de Périgueux* El santuario fue consagrado en 1919. De estilo neobizantino, con un aparejo de mármoles blancos y numerosas cúpulas al exterior, y profusa decoración de mosaicos y vidrieras en el interior, este santuario no carece de grandiosidad. Fruto de otro voto parecido es la basílica de *Notre-Dame de Fourvières* en una colina de Lyon, del arquitecto Bossan, construida en un estilo ecléctico. Contemporánea de ambas, la de *Lourdes* (1876) es un pastiche de peor calidad, en neogótico.

Como excepciones que confirman la regla, surgieron en París dos iglesias en las que se tomó la decisión de utilizar los nuevos materiales. Victor Baltard levantó la iglesia de *San Agustín* (1860-67), que, bajo su apariencia de piedra, oculta una estructura metáli-

ca; y Anatole Baudot, en *Saint-Jean de Montmartre,* se decidió por el hormigón armado (1894), aunque sin atreverse a sacar, en el orden formal, las consecuencias lógicas de la técnica empleada. Luego ya no se volvió a adoptar una técnica moderna hasta bien entrado el siglo XX.

Los escritores más influyentes, hombres de Iglesia y laicos creyentes, seguían insistiendo en recurrir a fórmulas del pasado para reanudar, según ellos, la gran tradición cristiana. En *Alemania* y *Austria* se mantuvo la fiebre historicista y, por no recordar más que un ejemplo, Friedrich von Schmidt, el más notable arquitecto vienés, construyó en su capital, entre 1860 y 1878, ocho iglesias en estilo ecléctico. Otros maestros de renombre le imitaron en Alemania; y también en *Holanda,* donde P. J. H. Cuijpers, afamado restaurador de iglesias, trazó de nueva planta la de *Santa María Magdalena* de *Amsterdam* (1887), otro pastiche neogótico.

En *España,* la empresa de mayor envergadura de esa época fue la catedral madrileña de la *Almudena,* encargada al Marqués de Cubas, para la que ideó un plan inspirado en la catedral de Chartres. Iniciadas las obras en 1885, en 1911 sólo se había terminado la cripta. El templo tuvo que esperar más de un siglo para ser inaugurado. Un proyecto que logró concluirse fue el de la Colegiata de *Covadonga* (1874), planeado por el valenciano Federico Aparici como templo neorrománico de tres naves y cruceros con poderosas torres. También la nueva catedral de *Vitoria,* trazada por Javier Luque y Julián Apraiz en neogótico, sólo logró terminarse en la segunda mitad del siglo XX. En cambio, la catedral del *Buen Pastor* de *San Sebastián,* del arquitecto donostiarra Manuel Echave, inspirada en el gótico alemán, logró terminarse en pocos años (1888-1897). El resultado, un elevado edificio gótico con soberbia torre, en el centro de una plaza ajardinada del ensanche romántico de la ciudad, es uno de los menos detestables frutos del revivalismo en España.

No nos detendremos en otras producciones del historicismo finisecular. Pero sí cabe dedicar un recuerdo, con este motivo, a la evolución que por esos años se produjo en la arquitectura y el arte de Cataluña y Valencia por el movimiento de la *Renaixença* y cuyo interesante proceso puede seguirse desde las obras de un arqueologismo nacionalista de Elías Rogent (1821-1897), pasando por las de Joan Martorell y Montells (1883-1906), autor de la Universidad Pontificia de Comillas (Santander) y de la iglesia de las *Salesas* de *Barcelona,* hasta el modernismo de Lluís Doménech i Montaner (1850-1923).

2. La iconografía religiosa

Como podía temerse, una concepción naturalista del arte, inspirada por una filosofía positivista, cuando no materialista, de la existencia humana, poco podía aportar a la iconografía cristiana. En escultura, y para limitarnos al horizonte español, recordaremos que un conjunto cuya realización nos introduce en el siglo XX son los *Doce Apóstoles* que para San Francisco el Grande (Madrid) se fueron encargando a otros tantos escultores, algunos de ellos bien acreditados y ya citados, como Agapito Vallmitjana *(Santiago el Mayor)*, Ricardo Bellver *(San Andrés* y *San Bartolomé)* y Mariano Benlliure *(San Marcos)*.

En cuanto a la pintura, baste señalar la casi total ausencia de temática cristiana en los artistas más destacados del último tercio del siglo: Menzel y Leibl en Alemania, Courbet y Manet en Francia, Fattori en Italia, Repin en Rusia, etc... Ninguno de ellos se mostró sensible a los misterios cristianos ni pudo aportar algo que merezca especiales encomios. En España, artistas especialmente dotados como Rosales y Fortuny sólo abordaron temas del pintoresquismo nacional, como paradas militares y géneros frívolos. Sorpresivamente, aparece de vez en cuando algún lienzo que nos recuerda que la posibilidad de tratar un tema religioso con dignidad aún existe como una brasa oculta que espera el viento favorable de un contexto social que la encienda: la *Santa Clara* de Francisco Domingo Marqués o el *San Juan de Dios* de Manuel Gómez Moreno, y no mucho más.

Era una época en que por toda Europa se extendía la marea del *Impresionismo* (una novedad del *realismo)*, que pretendía movilizar la creatividad artística captando los aspectos más externos de la realidad visible, una actitud que sus mismos seguidores juzgaban como carente de espiritualidad. Cuando esa carencia se hizo intolerable y hubo artistas que quisieron remediarla, se les empezó a llamar «simbolistas». Se abría una nueva época.

CAPÍTULO XII

LA ERA MODERNA (1918-1994)

BIBLIOGRAFÍA

ARGAN, G. C., *El Arte Moderno* (Valencia 1975); BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura Moderna* (Barcelona [6]1987); BIEDRZYNSKI, R., *Kirchen unserer Zeit* (München 1958); CINGRIA, A., *La décadence de l'art sacré* (Lausana 1918); COLLINS, G. R., *Gaudí* (Barcelona 1961); COLLINS, P., *Las edades de la aquitectura moderna: Su evolución (1790-1950)* (Barcelona 1977); DEBIDOUR, H., *Problèmes d'art sacré* (París 1951); DENIS, M., *Théories. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (París 1912); ID., *Journal. 1884-1943* (París 1957-59); DENVER, B., *El Fauvismo y el Expresionismo* (Barcelona 1975); FRAMPTON, Kennet, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona [2]1097); HENZE, A., *Neue kirchliche Kunst* (Recklinghausen 1958); HITCHCOCK, H. R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid 1989); MORRIS, W., *Arte y sociedad industrial* (Valencia 1975); NAVASCUÉS, P., «Arquitectura española, 1808-1914», en *Summa Artis* XXXV (Madrid 1993); PLAZAOLA, J., *El arte y el hombre de hoy. Apuntes para una filosofía del arte contemporáneo* (Valladolid 1978); ID., *El arte sacro actual* (BAC, Madrid 1965); REGAMEY, P.-R., *Art Sacré du XXème siècle* (París 1952); SCHWARZ, R., *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle* (Heidelberg 1960); ID., *Vom Bau der Kirche* (Heidelberg [2]1947); SELZ, P., *La pintura expresionista alemana* (Madrid 1989); SJOBERG, Y., *Mort et résurrection de l'art sacré* (París 1957); SMITH, K., *The new architecture of Europe* (Hammondsworth 1962); ZERBST, R., *Antoni Gaudí* (B. Taschen, Köln 1991).

1. EL ARTE MODERNISTA

A pesar de la datación aproximativa que ponemos al contenido de este capítulo, debe advertirse que tanto los primeros apuntes del llamado «modernismo» como incluso los del «expresionismo», que expondremos enseguida, aparecen en Europa antes de la primera guerra europea.

Aunque vamos a referirnos a la arquitectura, preferimos de principio hablar de «arte» modernista por entender que este estilo, en casi todos los arquitectos que lo asumieron, tuvo más de *aplicación* a la arquitectura que innovación en su esencia estructural o constructiva. El concepto de «artes aplicadas» y su separación de las llamadas «artes mayores» es precisamente una de las consecuencias de la revolución industrial y de la cultura historicista.

La revolución industrial provocó primeramente, en algunos espíritus tocados todavía de cierto romanticismo, un sentimiento de nostalgia que les llevó a concebir esperanzas de que nacería una sociedad en que la nueva industria tendría poco lugar. Y el arte debería contribuir al advenimiento de esa sociedad. Pronto se vio que el progreso industrial era irreversible y que era necesario que la estética lo bautizara. Ése fue uno de los fines que se propusieron los organizadores de la Exposición Universal que se celebró en el Palacio de Cristal de Londres (1850) y de las que siguieron en Nueva York, y en París en 1855, en 1861 y en 1889, de la que quedó como emblemática la torre de Eiffel.

Cuando los que añoraban la estética de la artesanía, como William Morris [1], asumieron como un destino inevitable la necesidad del desarrollo industrial haciendo responsable de la fealdad del diseño de sus productos no a la industria misma, sino a la *plutocracia* capitalista que la gobernaba, muchos arquitectos y decoradores, relacionados con los Prerrafaelitas, abandonaron sus prejuicios y propiciaron el nacimiento de un nuevo estilo. Este nació, quizá, no tanto por exigencias de contenido ideológico cuanto por simple hastío del revivalismo, y por las facilidades que las nuevas técnicas daban para hacer «algo nuevo». En Bélgica y en Francia, donde nació, se le llamó *art nouveau* y quizá sea ésa la denominación que mejor le cuadra, porque no nació por otra razón sino porque realmente era *nuevo.* En Inglaterra se le llamó *modern style,* en Alemania *Jugendstil,* en Austria *Sezesion* y en Italia *stile Liberty* y también *stile floreale.* Es un estilo fácilmente identificable por sus líneas ondulantes, torsiones asimétricas, fluideces que recuerdan las formas vegetales, por su preferencia por brillos y transparencias, y un conjunto de rasgos que parecen reminiscencias del rococó [2].

No nos toca aquí hacer la historia del estilo modernista y recordar a los arquitectos que lo ilustraron en sus obras, dado que la mayoría de ellos lo aplicaron a la ornamentación de fachadas y escaleras interiores de edificios civiles, así como a estructuras metálicas de almacenes, quioscos, accesos a cines, teatros, estaciones, etc. Por otra parte, los arquitectos más innovadores, sensibles a la superficialidad del arte modernista, lo abandonaron ya antes de la primera guerra europea.

[1] En el terreno específicamente artístico William Morris consiguió, mediante la *Arts Workers Guild* y las exposiciones de la sociedad *Arts and Crafts,* formar un grupo de arquitectos y decoradores que influyeron para que la separación entre el arte y la industria fuera disminuyendo. V. W. Morris, *Arte y sociedad industrial* (Valencia 1975).

[2] Esos rasgos dieron a Eugenio d'Ors motivos para clasificar al estilo modernista como una de las variantes de lo que él llamó el «eón barroco»: el *barocus finisecularis.* Cf. *Lo Barroco* (Aguilar, Madrid 1944).

El estilo modernista tuvo muy poca entrada en la arquitectura sagrada. En España dejó obra muy notable y estilísticamente variada en Cataluña o, para ser más precisos, en Barcelona, donde algunos distinguen un Modernismo de la *Renaixença* (de tipo histórico regional) y un Modernismo *manierista* (de raíces europeas). Es en esa capital del catalanismo donde se realiza la única obra genial que puede relacionarse con el modernismo: el templo expiatorio de la *Sagrada Familia.*

Antonio Gaudí (1852-1926), nacido en Reus, ferviente católico y adicto al movimiento de la Renaixença, no sólo reaccionó contra el eclecticismo y el medievalismo, sino que puso las bases de la doctrina funcionalista. Introdujo los arcos parabólicos que aún no tenían tradición en arquitectura, mostrando así su voluntad revisionista en lo funcional, en lo estético y en lo utilitario. Fue también de portentosa imaginación para la decoración, y de admirable comprensión de la naturaleza de los materiales, sobre todo de los ligados a la tradición morisca y churrigueresca. Para no hablar de su originalidad en edificios civiles, como el parque Güell y las casas Batlló y Milá; en lo religioso renovó la mecánica del sostenimiento de las bóvedas, de cuyo estudio dedujo las formas inclinadas de los soportes, que hacen desaparecer los inconvenientes del edificio gótico, que echaba al exterior los empujes por medio de estructuras parasitarias.

El templo (todavía hoy inacabado) de la *Sagrada Familia* lo concibió como un edificio que, sin perder su funcionalidad de culto, fuera también un *monumento* al Creador [3]. El punto de partida fue en 1884 un proyecto neogótico ya existente, diseñado por Francisco de Paula Villar y traspasado por mediación de Joan Martorell a Antonio Gaudí. Este tuvo, pues, que empezar con el pie forzado de una planta de cruz latina y estructuras interiores ya iniciadas. La parte más importante que pudo terminar, la fachada del lado este del transepto, llamada del *Nacimiento,* fue proyectada y construida entre los años 1893 y 1904, y no se terminó hasta 1924. La cara que da a la calle está parcialmente poblada de esculturas alegóricas bastante convencionales, pero el resto de las masas arquitectónicas tiene un carácter floral sumamente original; la cara que da al interior del templo ostenta sólo geometría y arquitectura, mezcla originalísima de gótico y de cubismo. No se puede negar el influjo del *art nouveau* en el diseño de los motivos decorativos, pero su enorme escala y su carácter masivo les dan un valor muy singular. Las cuatro torres-campanario

[3] La *Sagrada Familia* demuestra hoy cómo estaban destinadas al fracaso las intuiciones arquitectónicas de un genio al no verse asistidas por el consejo de quienes debían conocer la verdadera necesidad del pueblo cristiano en los albores del nuevo siglo.

de esa fachada (las dos centrales más altas que las laterales), desproporcionadamente altas en relación con la altura de la nave, y sus oníricos y polícromos remates dan a esa fachada un aspecto fantástico inolvidable. Las obras, interrumpidas en 1914, se reanudaron en 1919. La *Sagrada Familia* —ha escrito Hitchcock en 1968— «es probablemente el monumento religioso más importante de los últimos cien años». Nicolás Pevsner califica a Gaudí como «el único genio que produjo el modernismo», y Le Corbusier le considera «el de mayor potencia arquitectónica de su generación».

De las otras obras religiosas de Gaudí es especialmente interesante la *Capilla de la colonia Güell* en *Santa Coloma de Gramanet* (cerca de Barcelona). De ella sólo quedó terminada la cripta, en la que pueden observarse las experiencias más audaces en la mecánica estructural y una gran sinceridad constructiva. Por los croquis que se han conservado se puede deducir que, de haberse terminado, habría sido también de una notable funcionalidad litúrgica para su tiempo: visibilidad del altar desde todos los puntos y espacio comunitario semicircular en torno a él [4].

El arquitecto vienés Otto Wagner (1841-1918) fue uno de los primeros maestros contemporáneos que reaccionaron contra el historicismo romántico. En la construcción de iglesias fue un explícito impulsor del funcionalismo racionalista. Para el complejo del *Steinhoff* (un hospital psiquiátrico de Viena) construyó en 1907 una iglesia sobre planta de cruz griega, con un espacio totalmente libre, sin columnas y cubierto por una cúpula gigante, ceñida por un anillo de metal. La luminosidad, la funcionalidad y la eliminación de elementos estilísticos pasadistas hacen de esta iglesia un hito notable en la historia de la arquitectura sagrada moderna. Sólo la decoración, que acusa con evidencia el gusto del *art nouveau,* delata que estamos ante una construcción de principios del siglo.

El estilo «modernista» no fue el único estilo arquitectónico durante los años que precedieron a la primera guerra europea. Hubo quienes, buscando fórmulas de compromiso con la tradición medieval, y atentos a la mutación del gusto, hicieron una obra digna y original. Dom Paul Bellot (1978-1944) fue un arquitecto que se hizo monje en Solesmes en 1902, y pasó su vida viajando y construyendo: la abadía de Oostenhost en Holanda (1906), la de Quarr Abbey en Wight (1907), y otras muchas iglesias y capillas en Francia, Holanda y Bélgica. Se le ha llamado el «poeta del ladrillo» por su pre-

[4] La influencia de Gaudí se manifiesta en la iglesia de *Vistabella* (prov. de Tarragona), construida en estilo modernista por un discípulo y colaborador del maestro, José María Jujol (1879-1949), y en el Seminario de la Magdalena en Novelda (Alicante), obra del ingeniero Ignacio Sala (1918).

ferencia por ese material. Con él creó formas que evocan el arte mudéjar, sacando gran partido decorativo a la policromía del mismo. Sus cubiertas son muy variadas. Inventó un nuevo arco, que hace partir de escasa altura; y adoptó un sistema de proporciones utilizando el triángulo egipcio y la sección de oro [5].

2. LA CORRIENTE SIMBOLISTA

El simbolismo nació como reacción contra todas las formas del naturalismo decimonónico, que había sido fruto natural del positivismo reinante en el mundo intelectual y científico. Desde 1884 empezaron en Francia a aparecer manifiestos, por parte de poetas, novelistas y críticos, contra un arte tan ligado a la realidad material que no daba lugar a lo que se presentía que debía ser la verdadera creación artística: sugestión, búsqueda y revelación de un «más allá» de los datos sensibles. Entró en crisis la novela «clínica» que habían cultivado Zola y sus imitadores. Los poetas empezaron a afirmar que las apariencias sensibles de las cosas estaban destinadas a representar afinidades esotéricas con ideas primordiales. Lo que debía buscarse en las cosas visibles era el símbolo. A la precisión del concepto debía sustituir la ambigüedad de la sugerencia. Todas las artes debían parecerse a la música.

También a las artes plásticas se les pidió que no fueran didácticas, sino sugerentes. En la primera fase del arte simbolista, la figuración (del repertorio mitológico, legendario y esotérico) tiene aún mucha importancia. Gustave Moreau se siente atraído por historias exóticas, sus figuras encarnan mitos y se hacen evocadoras del misterio. Puvis de Chavannes adopta una pintura sin contrastes, con la que pretende sugerir una especie de Arcadia legendaria y apacible, un mundo distinto del real, casi intemporal. En ese ambiente se constituyó, entre los años 1888-89, un grupo de pintores en Pont-Aven (Bretaña) que participaban de las ideas de Paul Gauguin; todos ellos se habían dado cuenta de las limitaciones del impresionismo. Gauguin aconsejaba no pintar «d'après nature», sino inspirarse en ella buscando la sugestión, no la descripción. El deleite que causaban las estampas japonesas —pintadas sin sombras, de tintas planas, y de formas armoniosas no sujetas a la apariencia de la realidad material— les confirmaba en su nueva estética. La pintura debía ser «ideísta, simbólica, subjetiva y decorativa». Cuando el grupo quedó privado de la presencia de Gauguin, emigrado a Tahití en 1896, tomó la dirección Maurice Denis, cuya contribución a la pintura reli-

[5] Un estudio completo de la obra de este monje-arquitecto en M. CULOT y Martin MEADE (dirs.), *Dom Bellot, moine-architecte, 1876-1944* (Norma, París 1995).

giosa durante su larga vida iba a ser muy abundante. De él es el Manifiesto que sirvió de presentación a una exposición de jóvenes pintores simbolistas en 1890; y de él es también el célebre principio que anunciaba la nueva ruta por la que iba a entrar todo el arte moderno: «Téngase presente que un cuadro, antes de ser un león, una mujer desnuda, una anécdota cualquiera, es una superficie plana cubierta de colores concertados en un orden determinado».

A excepción de los frescos de Puvis de Chavannes (1824-1898) sobre la *Vida de Santa Genoveva* en el Panteón de París, las obras religiosas de los simbolistas fueron escasas y esporádicas. Lo religioso en la pintura de Paul Gauguin (1848-1903) es puramente episódico (El *Cristo amarillo* o *Las mujeres después del sermón)* y más bien pretexto para composiciones que él debió considerar como experimentos. Las imágenes de Odilon Redon (1840-1916) carecen de una firme base religiosa y parecen influidas por concepciones más teosóficas que cristianas. Sólo en Maurice Denis, cuando el grupo se había disuelto, el credo simbolista alcanzó una síntesis fecunda con el credo cristiano.

Maurice Denis (1870-1943), tras sus contactos con el grupo de los *Nabis* (Profetas), como se llamaron los primeros simbolistas, se instaló en Saint-Germain-en-Laye (cerca de París) y allí desde 1912 vivió y trabajó casi toda su vida. Buscando siempre la armonía de las formas y de los colores y, por su medio, la expresión de la alegría cristiana, decoró la capilla de *Santa Cruz* de *Vésinet* (1899) y su propia capilla del *Prieuré* de *Saint-Germain-en-Laye* (hoy Museo Maurice Denis): milagros evangélicos, apariciones de Cristo, de la Virgen y de los ángeles (1915). En la iglesia de *San Pablo* de *Ginebra* (1916) decoró el ábside con escenas de la vida del titular y diseñó sus vidrieras. Su talento de decorador fue contratado para otros muchos lugares de culto: *Saint-Nicaise* de *Reims, Sacré-Coeur* de *Saint-Ouen, Saint-Martin* de *Vienne,* la basílica de Thonon, etc., alcanzando una especie de clasicismo. En 1919 fundó con Georges Desvalliéres los *Ateliers d'Art Sacré,* destinados a formar artistas y artesanos interesados por la renovación del arte cristiano.

El ejemplo de Maurice Denis y los principios estéticos de su discreto y moderado simbolismo sirvieron de guía a otros artistas, incluso fuera de Francia. En Renania, por ejemplo, el holandés Jan Thorn-Pricker (1870-1932) fue uno de los iniciadores; pintó vidrieras, como las de *Los Tres Reyes* de *Neuss* (1911), que constituyeron un conjunto de mucho influjo y amplia resonancia.

El simbolismo se manifestó también en la escultura de Francia en el tiempo en que su pontífice máximo era Auguste Rodin. Abandonando el estilo excesivamente literario y sensualista de Rodin, Antoine Bourdelle (1861-1929) quiso crear formas nuevas que sugi-

riesen una realidad más allá de lo material. Como hacían los pintores simbolistas, empleó la *deformación subjetiva* que obedecía al sentimiento del artista y no tenía más ley que su alma y su fantasía. Bourdelle creó pocas obras religiosas: *Santa Juana arrodillada, Santa Juana de pie, Santa Bárbara...* Descuella su gigante *Virgen de la Ofrenda,* erigida en una colina de Alsacia: «arquitectura viva, sinfonía de volúmenes y de relieves... música espacial, gravedad hierática» [6].

El simbolismo, como escuela y como cenáculo, desapareció hace muchos años. Y sin embargo, si algo permanentemente válido se reconoce en las varias formas del arte sacro actual, es la devaluación de las apariencias materiales y la búsqueda de lo trascendente, mediante un lenguaje que muchos artistas de hoy comparan con el lenguaje musical, es decir, lo que constituyó el postulado esencial del simbolismo.

3. UN EXPRESIONISMO CRISTIANO

El predominio del Yo sobre exigencias objetivas y el deseo de expresar vigorosamente el sentimiento propio, que ya habían aparecido con el romanticismo y que luego se habían visto algo frenados por el realismo naturalista, tuvieron un nuevo despertar en un sector de los artistas de Alemania y Francia a raíz de la primera guerra mundial y de sus terribles secuelas. Muchos artistas sintieron la necesidad de gritar su dolor y su indignación con una violencia y un radicalismo que adoptó las formas de lo hiperbólico. En sus pinturas acentuaban algunos rasgos particularmente expresivos, exageraban detalles significativos, omitían otros que no eran elocuentes y, en todo caso, realizaban deformaciones que contravenían las leyes de la anatomía, y rompían la serenidad, la armonía y la belleza «tradicionales». Era una manera de hacer arte que estaba en los antípodas del ideal soñado por Winckelmann.

No es, pues, extraño que, también en el campo del arte religioso, se produjera ahora una repulsa de las formas convencionales y relamidas, preferidas por la «buena sociedad», que ahora fueron tachadas como propias de una religiosidad exangüe y conformista. Aquella «religión del bienestar» era incapaz de ver en la cruz y la pasión de Cristo el símbolo del misterio del mal y de los sufrimientos de la humanidad. Se comprende así que fuera la muerte y pasión de Cristo el tema preferido de los expresionistas, y que, entre éstos, abundaran

[6] Y. SJOBERG, *Mort et résurrection de l'art sacré,* p.269.

los artistas conversos que volcaban en su expresionismo todo su fervor de neófitos.

Georges Desvallières (1861-1950) fue un artista que, aun antes de su conversión a la fe, supo sentir y expresar con extraordinario vigor el misterio del dolor humano. Sus obras más conocidas —el *Sagrado Corazón* (1905), figura de Cristo desgarrándose el pecho, y el *Cristo flagelado* (1910)— son dos lienzos candentes de sinceridad y fruto de sufrimientos propios y familiares durante la guerra, de la que volvió con el propósito de consagrarse a la pintura religiosa; y fundó con M. Denis los *Talleres de Arte Sacro.* Pero nada hay en su pintura (salvo cierto respeto por la anatomía) que recuerde la obra luminosa y serena de aquél.

Otro gran artista francés, que llevó al lenguaje expresionista su mirada de piedad sobre las miserias del hombre contemporáneo y sobre la pasión del Redentor, fue el converso Georges Rouault (1871-1958), autor de admirables lienzos como el *Santo Sudario* (Museo del Louvre), de magníficas vidrieras (iglesia del Plateau d'Assy, 1945) y de impresionantes grabados: las 57 planchas del *Miserere* son una *summa* de las miserias de la humanidad cantadas con piedad y ternura. Rouault fue, a juicio de Bernard Dorival, «una de las glorias más sólidas de nuestra época», y, según J. Pichard, «el más grande pintor religioso de nuestros días».

El lenguaje expresionista no fue, desde un principio, comprendido ni aceptado por la jerarquía ni por la sociedad católica «bienpensante». Los emotivos ciclos sobre la *Vida de la Virgen* o sobre la *Pasión de Cristo,* del belga Albert Servaes (1883-1966), otro converso, tierno y cruel en sus grabados, fueron criticados por la autoridad eclesial. Las pinturas murales de Ferdinand Gehr (m.1888), por ejemplo las que hizo para *San Nicolás de Flühe* en *Zug-Oberwil,* fueron condenadas a estar cinco años ocultas como atentatorias a la sensibilidad de la devota burguesía.

Se comprende también que, en Alemania, donde mayor eco tuvo el expresionismo, sus más significados representantes quedaran olvidados por el clero. Del más conocido entre ellos, Emil Nolde (1867-1956), potencia expresiva de primer orden para todo lo pasional —fuera sátira, piedad o ternura— han quedado en museos y colecciones. Son escenas evangélicas, pintadas con su característica violencia cromática. Las obras de Kathe Kolwitz y su discípula Elisabet Voigt están llenas de sugerencias simbólicas. Karl Caspar (1879-1956), influido primeramente por la escuela serena de Beuron, pasó luego al expresionismo en su decoración de la iglesia de *Heudorf* (1915) y, sobre todo, en su pintura del ábside oriental de la catedral de *Bamberg* (1928). Expresionista de gran calidad fue también la

visión del *Gólgota* que dejó Max Slevogt (1868-1932) en la iglesia de *La Paz* de *Ludwigshafen.*

En el terreno de la escultura expresionista de significación religiosa destacaremos tres nombres, del medio centroeuropeo, involucrados en los horrores de la guerra. Un artista que ponía un sello de tremenda gravedad a toda su escultura, aun la profana, Ernest Barlach (1870-1938), creó un emotivo *Crucifijo* para la iglesia de Santa Isabel de *Marburg* (1921); una obra incomprendida por muchos, y de la que su autor dijo que expresaba no tanto la crucifixión de Cristo cuanto la crucifixión de su doctrina. Del escultor croata Ivan Mestrovic (n.1883), lo más célebre es el emotivo *Crucifijo* que labró en medio de los horrores bélicos (1917). Expresionista fue también la obra religiosa de Ludwig Gies (n.1887), quien, en su *Crucifijo* de *Lübeck* (1921), talla de 2 m., muestra un cuerpo atormentado, con las costillas salientes y el pecho culminado en un borbotón. El escultor pretendió sin duda que la placidez de un rostro divino se impusiera a la inquietante posición del cuerpo torturado. Posteriormente Gies siguió obsesionado por la figura del Crucificado, reduciéndola a simples llagas de las manos, de los pies y de la corona de espinas.

Hoy se nos hace difícil comprender cómo la Iglesia tardó tanto tiempo en aceptar que, para expresar el misterio de Cristo doliente, los artistas prefirieran ese lenguaje inspirado por los tremendos sufrimientos de la humanidad contemporánea; nos extraña que la jerarquía pudiera calificar de repugnante el *Via Crucis* de Albert Servaes, y que se tuviera que esperar hasta 1945 para que una vidriera de Rouault entrara por vez primera en una iglesia.

4. LA ARQUITECTURA MODERNA AL SERVICIO DE LA IGLESIA

El modernismo aportó sin duda un aire de renovación a la arquitectura. Pero, casi simultáneamente, se produjo una reacción, inspirada quizá por razones éticas, pero también por un sentido natural de fidelidad a la lógica arquitectónica, derivada del empleo de nuevos materiales que se iba imponiendo por razones económicas. Era el comienzo de la arquitectura que se ha llamado *racionalista.*

Es en ese marco de emergentes ideas y aspiraciones nuevas en el que hay que situar el nacimiento de una arquitectura cristiana del siglo XX. Ésta surgió por la confluencia de tres causas de diversa naturaleza que, aunque no actuaron simultáneamente en todos los casos y desde un principio, fueron conjugándose poco a poco para ejercer, por decirlo así, como pivotes o núcleos motores de ese movimiento renovador: 1) la aceptación de las técnicas modernas de

construcción; 2) el movimiento litúrgico; y 3) las directrices eclesiológicas del Concilio Vaticano II.

1. Las primeras tentativas

Después de la primera guerra mundial, los arquitectos tomaron conciencia del largo porvenir que podía prometerse a la técnica del hormigón armado. Aunque, por el momento, nadie pensaba que podría utilizarse sin necesidad de revestimientos en los edificios de culto, su empleo se imponía si se quería construir con rapidez y economía, como parecía prudente desde que la Iglesia había perdido la preponderancia social, política y económica de que había gozado hasta el siglo XVIII.

De los dos grandes maestros, el americano Frank Lloyd Wright y el francés Auguste Perret, considerados como los «líderes de la primera generación», Frank Lloyd Wright (1869-1959) había construido, ya en 1906, la capilla de la Iglesia Unitaria de *Oak Park* (Illinois), toda de hormigón con un revestimiento de canto rodado. Pero es el francés A. Perret el que debe ser considerado, por la amplitud y complejidad del plan, como el autor de la «primera iglesia moderna», si por modernidad entendemos la decidida adopción de los materiales modernos y su utilización conforme a la lógica. En 1919, respondiendo a la solicitud del párroco de un suburbio de París, que deseaba con urgencia una iglesia amplia, funcional y barata, Auguste Perret (1874-1954) le presentó el proyecto de un templo con capacidad para unas 800 personas en condiciones tan económicas que superaban con mucho a los proyectos presentados por los arquitectos diocesanos. En 1923 estaba terminada *Notre-Dame du Raincy*.

Perret se preguntó qué hubieran hecho los constructores de las catedrales góticas si hubieran dispuesto de los materiales modernos. La iglesia del Raincy es un edificio de cemento armado, de encofrado, sin enlucido de ninguna clase. Por primera vez, el cemento armado alcanzaba la categoría de material noble. Su planta es un rectángulo de 70 m. de longitud por 56 de anchura. Cuatro filas de fustes de 11 m. de altura y sólo 43 cm. de diámetro dividen el espacio en tres naves, sosteniendo sobre la central una bóveda larga y rebajada, puestas las laterales transversalmente sobre cada tramo. La carga es tan ligera, que no necesita contrafuertes y hace innecesaria la función sustentante de los muros, que, por eso, se convierten en cristal casi en su totalidad (recuérdese que a ese ideal de «jaulas de cristal» aspiraron los arquitectos del último gótico). Aquí se convierten en pequeños *claustra,* limitados por mallas geométricas de cemento,

encerrando vidrios de color (diseñados por Maurice Denis), a cuyo juego de tonalidades se encomienda la ambientación interior. Estas vidrieras se alzan sobre un zócalo de 3 m. de altura.

Si comparamos esta iglesia con las que hoy se construyen respondiendo a necesidades de intimidad, sencillez y participación litúrgica comunitaria, esta iglesia nos parecerá demasiado grande, su planta demasiado alargada, y su presbiterio excesivamente elevado y separado del «pueblo de Dios». Sin embargo, por su sinceridad constructiva, por la fidelidad a la lógica del hormigón, por la buena visibilidad del altar, por la sencillez nítida del volumen interior y la integración en él del volumen del presbiterio, esta iglesia constituyó un paso decisivo hacia la nueva era de la arquitectura cristiana.

Auguste Perret quiso aplicar los mismos principios en otras iglesias que se le encargaron. Pero algunas de ellos quedaron, por diversas causas, en meros proyectos, y otras, como la de *San José* en *Le Havre,* no han tenido la significación emblemática de la del Raincy.

La idea de consagrar el hormigón armado empleándolo en la construcción de templos estaba entonces en el aire, porque, casi simultáneamente, un arquitecto holandés, Alfonso Boosten, iniciaba con el mismo material la construcción de la iglesia del *Sagrado Corazón* en *Maastricht,* que ha quedado incompleta y no tiene la belleza de la de Perret. También Karl Moser (1860-1936) levantó en 1927 la iglesia de *San Antonio* en *Basilea,* en la que se aplican los mismos principios de la unidad del material y la racionalidad en el uso del hormigón, convirtiéndose el autor, a sus setenta años de edad, en el iniciador de la nueva arquitectura cristiana en Suiza.

Junto a los esfuerzos de los católicos por renovar su arte religioso, en el sector protestante se hacían esfuerzos paralelos. La iglesia levantada por Otto Bartning (1883-1969) para la Exposición de la Prensa en *Colonia* (1928), reconstruida luego como templo en *Essen* y destruida finalmente en los bombardeos de la segunda guerra, era una iglesia de cristal con estructura de acero, alzada sobre una planta alargada de brazos convergentes que se cerraban en la ensenada curvilínea del ábside. El espacio era todo luz y color.

Sin embargo, este camino no fue seguido inmediatamente por los arquitectos alemanes. A la eliminación de los muros para convertirlos en cristal, el espíritu germano prefería la pared opaca, a la que la nueva técnica del hormigón, aplicado racionalmente, debía dar una nueva expresión. Los hangares de Orly (arquitecto Freyssinet, 1915) sugirieron el uso de las bóvedas parabólicas, que desde principios de siglo ofrecían la sugestión de lo nuevo sin renunciar a románticas reminiscencias de las catedrales góticas.

Pero en los años veinte estamos ya en una época en que el cubismo pictórico había preparado un cambio en la sensibilidad de los

temperamentos creadores y en la sociedad. El arquitecto austríaco Adolf Loos había anunciado «la muerte del ornamento»; el norteamericano F. L. Wright proclamaba «la muerte de la cornisa». La *Bauhaus,* fundada en Weimar en 1919, se convertía, dirigida por Walter Gropius, en una Escuela de Artes bajo el signo de la claridad, la razón, el funcionalismo y el objetivismo más antirromántico. El purismo, del que se hablaba aun en las artes del lenguaje, se manifestó en las artes plásticas, particularmente en la arquitectura. Esta transformación de la sensibilidad removió los últimos obstáculos que se oponían a una racionalización absoluta en el empleo de las nuevas técnicas. Y ya en los años anteriores a la guerra mundial surgieron algunos templos dotados de ese purismo y esa racionalización, propios de una nueva sensibilidad estética fomentada por los arquitectos racionalistas del momento.

Sin embargo, todo eso no iba a bastar para que esa tendencia se convirtiera en *kunstwollen* efectivo cuando se trataba de una arquitectura tan específica como es la arquitectura cristiana cargada con 20 siglos de tradición. Todos esos ensayos podían ser tachados de esnobismo y capricho por los representantes oficiales de la Iglesia si no se descubría en el interior mismo de la religión un principio de orientación, de enriquecimiento y de fecundidad que favoreciera el avance en esa dirección.

2. Bajo el impulso del movimiento litúrgico

El movimiento litúrgico fue iniciado, mediado el siglo XIX, en Solesmes, promovido por dom Guéranger. Pero, más propiamente, un monje de Mont-César que vivió varias décadas después, dom Lambert Beauduin (1873-1960), es hoy considerado como el padre del movimiento litúrgico de nuestro siglo, reservándose a los anteriores el nombre de precursores.

Las ideas de dom Beauduin hallaron profundo eco por vez primera en el Congreso Católico de Malinas (22-9-1909). Con su discurso y con las publicaciones que le siguieron hizo ver los frutos espirituales que se obtendrían si se lograba que las asambleas litúrgicas dominicales recobraran su autenticidad.

Casi al mismo tiempo, en 1912, el abad de Maria-Laach, dom Ildefonso Herwegen, fundó una Academia de Estudios Patrísticos y unos talleres de Arte Sacro, y no cesó de publicar libros litúrgicos. Para la fundamentación científica del movimiento contó con la colaboración de dom Odo Casel (1886-1948), que fue el teólogo más original y profundo del grupo de Maria-Laach. A Odo Casel se le debe la revitalización del concepto paulino del Cuerpo místico de

Cristo. En el medio eclesiástico alemán trabajaba también Romano Guardini, brillante y original escritor que estudió las implicaciones de la liturgia con la antropología, la sociología, la filosofía y el arte.

Por influjo del gran centro renano se formaron otros incluso fuera de Alemania: el del monasterio de canónigos regulares de San Agustín de Klosterneuburg (Austria), desde el cual ejercería un gran influjo en Viena un gran maestro, Pius Parsch (1884-1954). Otra figura importante fue J. Bta. Pinsk con su trabajo a través de la *Akademikerverband.* En Alemania y Austria pulularon institutos pastorales y movimientos juveniles católicos que se propagaron desde 1919 *(Quickborn, Hochland, Jungvolk,* etc.) con los que iban a establecer contactos los arquitectos y artistas del momento.

Los caracteres esenciales del movimiento litúrgico podrían definirse así: un *retorno a las fuentes* teológicas e históricas del culto cristiano; una revitalización del concepto de *misterio,* dando a esta palabra el significado de «revelación del plan salvífico de Dios»; un renovado *cristocentrismo* de la liturgia y una primacía del altar en ella; y, sobre todo, una liturgia celebrada por el *pueblo de Dios* en una acción cultual *comunitaria.* El papa Pío X en su motu proprio *Tra le sollecitudini* (1903) exigía también la «activa participación de los fieles» en la celebración.

Tan importantes como la asimilación de los principios de la renovación litúrgica debieron de ser las mismas experiencias que se vivieron en los centros citados. Numerosos jóvenes se reunían en ellos para vivir el misterio del culto cristiano con una intensidad y profundidad hasta entonces desconocidas. Desde 1923, en la cripta de Maria-Laach y en la pequeña iglesia de Santa Gertrudis de Klosterneuburg se celebraba la eucaristía de cara a la asamblea. Pocos años después (1928), en la capilla del castillo de Rothenfels-an-Main (cerca de Würzburg), restaurada por el arquitecto Rudolf Schwarz, y bajo la orientación de Romano Guardini, el grupo de jóvenes católicos alemanes *Quickborn* realizaba experiencias similares.

Asumidas las nuevas bases doctrinales y teológicas, una nueva arquitectura debía de nacer no de ensueños y fantasías de algunos artistas, que podrían sentirse absolutamente liberados por las posibilidades ofrecidas por las nuevas técnicas, sino de las necesidades espirituales de la comunidad creyente, que tomaba conciencia de su carácter sacerdotal como «pueblo de Dios». Nunca tuvo una realización tan visible el principio de que «la forma sigue a la función». Es la conciencia renovada de la función litúrgica la que inspira ahora una nueva arquitectura.

En Alemania los nuevos edificios se debieron principalmente a tres arquitectos de gran potencia creadora: Dominikus Böhm (1880-1955), cuyas primeras construcciones tenían aún fuertes dosis de

historicismo, construye en 1932 la iglesia de *San Engelberto* de *Colonia-Riehl,* en la que, sin renunciar a los arcos parabólicos, crea un espacio que influiría en la arquitectura posterior. Su planta es un círculo perfecto, al que se adhiere un rectángulo destinado al presbiterio y otro a la capilla de días laborables. La visibilidad y primacía del altar único queda garantizada por la ausencia de soportes interiores. Esa visibilidad del foco central de la liturgia y el ensanchamiento del espacio destinado a la comunidad, próxima al santuario, son valores a los que ya no renunciará la auténtica arquitectura cristiana. En la misma dirección avanzó D. Böhm en su iglesia de *Ringenberg* (1935), situando a la comunidad en tres de sus lados rodeando el santuario, y en *San Wolfgang* de *Regensburg* (1938-40), esta vez sobre una planta cuadrada. Por su parte, Rudolf Schwarz (1899-1961) iniciaba su enorme contribución a la arquitectura sagrada levantando en 1928 la iglesia del *Corpus Christi* de *Aquisgrán,* una estructura de cemento armado con cerramientos de piedra pómez, que contiene dos espacios: una nave rectangular para los actos comunitarios, y otra, muy baja, acostada a la anterior por el lado de la epístola. Lo notable, lo nuevo y hasta desconcertante de esta iglesia era la simplicidad, la pureza y la desnudez abrumadora del volumen central, iluminado profusamente por altos ventanales incoloros. El arquitecto dirá más tarde que quiso crear un espacio que fuera imagen del vacío que debe ser colmado por la presencia de Dios. El malogrado Martin Weber (1890-1941) construyó en 1931 la iglesia del *Espíritu Santo* en *Frankfurt* atendiendo prioritariamente a la participación del pueblo en la liturgia. Para ello situó el altar casi en medio de un espacio rectangular, sobre un presbiterio elevado, como una isla, e iluminado por vanos abiertos en la torre central, al que rodea la comunidad por tres de sus lados.

Las dos figuras más destacadas en *Suiza* fueron Fritz Metzger y Hermann Baur. Sus construcciones de los años treinta no están exentas del convencionalismo entonces frecuente: planta rectangular, espacios accesorios para altares laterales, decoración innecesaria, etc. Pero la simplicidad, la integridad constructiva, la nobleza de las proporciones y la acertada utilización de la luz con fines expresivos son valores casi constantes en sus iglesias. La más notable de este período es *San Carlos* de *Lucerna* (1931).

No nos detendremos en otras obras que durante los años treinta se fueron realizando en Austria (por Clemens Holzmeister); en Francia bajo el impulso del cardenal Verdier (los *Chantiers du Cardinal* iniciados en 1932); en Gran Bretaña y en Irlanda (iglesia de *Cristo Rey* en *Cork,* Irlanda, por Barry Byrne, sobre planta pisciforme), etc. En muchas de ellas se hace ya visible un nuevo espíritu, pero con

deficiencias que prueban que todavía no se han sacado, a nivel pragmático, todas las consecuencias lógicas del movimiento litúrgico.

3. La arquitectura liberada de la posguerra

Tras la enorme devastación causada por la segunda guerra mundial, en todos los países europeos afectados por ella se tuvo pronto conciencia de la necesidad de un plan a escala gigante para la reconstrucción de iglesias. Fue providencial que el país más arrasado por la maquinaria bélica fuera también aquel en el que el movimiento litúrgico había alcanzado antes de la guerra su fase más avanzada.

1) *En el continente europeo*

Providencialmente también, hubo entonces en *Alemania* un episcopado clarividente sobre la trascendencia del momento, que supo reconocer la validez de un mundo de formas y estructuras nuevas que entonces amanecía, y que supo abrirse al futuro con objetividad y valentía, sin dejarse hipnotizar por el señuelo de un pasado glorioso de catedrales que estaba definitivamente muerto.

La Comisión Episcopal alemana reunida en Fulda formuló unas *Directrices para la construcción de iglesias* que, si se atiende a la fecha de su promulgación (1947), resultan todavía hoy admirables por la justeza y claridad de sus principios y por la precisión, oportunidad y extensión de sus aplicaciones prácticas.

A la luz de ese documento se levantaron millares de iglesias nuevas en el centro de Europa. Sólo en la diócesis de Colonia, entre 1945 y 1955 se construyeron de nueva planta o se sometieron a sustancial reparación 367 iglesias. El mismo renacimiento de la arquitectura religiosa se produjo en la comunión protestante; la Iglesia evangélica construyó desde 1945 a 1960 más centros de culto que desde la Reforma hasta la guerra.

El desarrollo de las nuevas técnicas de construcción permitía pensar que, terminada la guerra, se abría una nueva era: la época de una verdadera *arquitectura liberada.* Afortunadamente, la arquitectura cristiana tiene unos principios cuyo conocimiento profundizado es siempre garantía de excelentes logros. De ahí que el historiador de la arquitectura sagrada contemporánea se sienta menos atraído a observar el tipo de alzado y el aspecto exterior escogidos por el arquitecto en cada caso que a examinar con qué sabiduría ha organizado el espacio interior. Es significativo que los historiadores de la arquitectura sagrada de la posguerra apenas atienden a la apariencia externa, pretendidamente simbolizadora, de las nuevas construccio-

nes, y, en cambio, se ven obligados a clasificarlas según los tipos de sus plantas: circulares, triangulares, rectangulares, ovaladas, en abanico, alveoladas con planta de colmena, iglesias desmontables, etc. [7]. El principio de funcionalidad, ya promovido en el período anterior a la guerra, adquirió ahora una especial relevancia, pues el movimiento litúrgico se había difundido y progresado notablemente, y requería ahora aplicaciones inmediatas de las que no podían desentenderse los auténticos arquitectos.

En 1947, el papa Pío XII promulga la encíclica, *Mediator Dei,* que insiste en la participación de la comunidad en la acción sagrada, recuerda el carácter sacerdotal del pueblo de Dios, y expone los medios conducentes a promover y expresar esta participación. En una nueva encíclica, *Musicae sacrae disciplina* (1955), y en una instrucción subsiguiente (1958) se precisan la intervención del pueblo en el canto y la naturaleza y el puesto que debe reservarse a la *schola* en la liturgia.

Estos documentos pontificios, y más aún los estudios publicados por los investigadores de la historia del culto cristiano, las Semanas Litúrgicas de Versalles y la Internacional de Asís en 1956, así como las revistas de Arte Sacro y de Liturgia que van proliferando, crean en el clero y en el pueblo una conciencia cada vez más ilustrada de lo que es la celebración eucarística y sacramental. Insensiblemente, la arquitectura sacra va buscando soluciones más válidas en una dirección que podría denomimarse *Hacia una recta organicidad del espacio litúrgico*

Alemania fue el país que se puso en cabeza durante esta nueva etapa de la arquitectura cristiana. Las enormes necesidades de reconstrucción motivaron la formación de una pléyade de arquitectos que, durante años, estudiaron, frecuentemente en equipo, el problema de la *domus ecclesiae,* hasta convertirse en verdaderos expertos. Rudolf Schwarz construyó o rehízo unas 80 iglesias. Otto Bartning, más de 100. El crítico americano Kidder Schmidt, en su libro sobre arquitectura europea de la posguerra (1962), indica que la construcción de iglesias fue la tarea más característica de la renovación arquitectónica de ese tiempo. «Ningún país —añade— puede compararse en iglesias nuevas con Alemania, ni en cantidad ni en calidad».

De los líderes del período anterior continuaron siendo solicitados para esa tarea R. Schwarz y Dominikus Böhm. De las obras de este último en la posguerra, habría que destacar la iglesia de *María Reina* de *Colonia-Marienburg* (1954), muy bien adaptada a un entorno paisajístico sereno, verde y riente. El edificio tiene una planta rectangu-

[7] J. Plazaola, *El arte sacro actual,* p.314-364; S. Robin, *Églises modernes Évolution des édifices religieux en France depuis 1955* (París 1980) 31-44.

lar más ancha que larga, unos soportes metálicos muy delgados, un baptisterio circular separado, pero en comunicación con la nave, y una bellísima vidriera que llena toda la pared izquierda transfigurando con su gris perla y azul todo el ambiente.

La obra de Rudolf Schwarz ha sido mucho más importante desde el punto de vista del arte sagrado. Su libro *Kirchenbau. Vor der Scwelle,* publicado poco antes de morir, es un examen retrospectivo de toda su obra religiosa: unas 50 iglesias y capillas de nueva planta. Los rasgos que definen su arquitectura podrían resumirse así: 1) Unificación: la comunidad y el santuario se alojan en un solo volumen espacial; 2) Desnudez del espacio: no se ofrece otro color que el de los materiales en sí mismos, con sus diversas tonalidades *(María-Reina* de *Frechen, Santa-Teresa* de *Linz-Keferfeld,* Austria; *Santa Cruz* de *Bottrop, Santa Ana* de *Düren);* 3) Simbolismo: el espacio es forma cultual, es una «posición» espiritual simbólica. Schwarz, que siempre se sintió más atraído hacia el simbolismo que hacia la funcionalidad, decía que en el vacío espacial veía un símbolo del silencio que está pidiendo la presencia de Dios; 4) La luz incolora: la luz natural es símbolo de un mundo superior. Prefirió siempre las vidrieras simplemente traslúcidas *(Santa María* de *Duisburg; St. Mechtern* de *Colonia-Eherenfeld; San José* de *Colonia-Braunsfeld);* 5) Relevancia del altar: su puesto está siempre en el foco principal de un diseño rigurosamente geométrico, tanto en sus plantas elípticas *(San Miguel* de *Frankfurt)* como en las rectangulares y cruciformes; así en sus tres iglesias de *Essen,* donde las vigas del techo en X o en Y marcan el centro del espacio. En todas ellas, el altar adquiere relieve y significación por la desnudez del gran muro frontero cuyo vacío le sirve de pantalla.

Emil Steffann (1899-1968) fue otro de los grandes arquitectos de la posguerra. Sus iglesias se caracterizan por la austeridad y la sencillez. Sus interiores responden a un concepto de iglesia como lugar de paz espiritual y silencio interior; siempre aisladas del ruido y del ambiente profano, para lo cual le gusta emplear cerramientos de ladrillo que dan carácter a todo el conjunto. *San Bonifacio* de *Dortmund,* donde aprovechó los muros de la antigua iglesia semiderruida, es una de sus más sugestivas realizaciones: la majestuosa amplitud del coro-presbiterio, la desnudez mística del ábside, la belleza formal del altar, el acertado emplazamiento del tabernáculo bajo un arco abierto entre la nave y la capilla semanal, perfectamente visible desde ambos espacios, etc., todo hace de esta iglesia un modelo de planificación, en armonía con la fuerza expresiva de las formas y de la luz. Algunos de estos rasgos se acentúan en sus iglesias posteriores: *Santa Maria-in-den-Wenden* de *Düsseldorf-Wersten, San Lorenzo* en *Colonia-Lindenthal, Santa Isabel* de *Opladen* (cerca de Colo-

nia), *San Lorenzo* de *Múnich*. Como escribió en su día un experto, «a primera vista las obras de E. Steffann parecen tan modestas que pueden pasar inadvertidas a una mirada superficial. Pero el ojo del aficionado avisado no se engaña. Estas grandes superficies desnudas, estos volúmenes despejados, sin ninguna fantasía, no son vacíos ni aburridos. La solidez de las formas, la justeza de las proporciones y una especie de dulzura que aflora discretamente, crean una auténtica nobleza, sin altanería, familiar y llena de poesía» [8].

Las iglesias de Hans Schädel (n.1910) en la diócesis de Würzburg son menos espectaculares que las de Schwarz y no tienen sus pretensiones simbólicas; pero son más funcionales y tienen una gracia y un encanto superiores, merced a su habilidad para hacer hablar a la luz, con la que sabe expresar el misterio del santuario.

Detrás de los notables creadores de lugares sagrados que fueron D. Böhm, R. Schwarz y E. Steffann, surge otra generación que se muestra igualmente creativa y fiel a los nuevos criterios de la teología y de la liturgia posconciliar: Gottfried Böhm (n.1920), hijo de Dominikus; Joseph Lehmbrock (n.1918), Wilhelm Schulte (n.1896), August J. Peter (1906-1963), Fritz Schaller (n.1904), Hans Schilling (n.1921), Alexander von Branca (n.1910), Paul Schneider-Esleben (n.1915), Reinhard Hofbauer (n.1907), Joannes Krahn (n.1908), Werner Groh (n.1909), Richard Jorg (n.1908), etc.

En *Suiza*, los dos maestros suizos Fritz Metzger y Hermann Baur, ya citados por sus obras en el anterior período, marcaron un avance al aceptar la orientación que, bajo el impulso del movimiento litúrgico, recibía la arquitectura sagrada. Este progreso se evidencia si se compara, por ejemplo, entre las obras de Fritz Metzger, la ya citada *San Carlos* de Lucerna (1934) con la de *Santos Félix y Regula* de *Zúrich* (1949) y, sobre todo, con la de *San Mauricio* de *Ober-Engstringen* (bei Zürich), donde culmina la tendencia a unificar el espacio sin que pierda nada la sacralidad del coro ni la armoniosa articulación de todos los elementos funcionales del culto. De Hermann Baur (n.1894) puede decirse que progresa aún más: desde sus primeras iglesias, influenciadas por las intenciones simbolizadoras de R. Schwarz, evoluciona hacia una tipología más acertada, armonizando el símbolo con la funcionalidad. Y es la funcionalidad la que va a ir imponiéndose en los diseños de los arquitectos suizos de la tercera generación: Justus Dahinden, J. Lackner, Karl Higi, etc.

En *Francia* el buen ejemplo de la parroquial de *Notre-Dame-du-Raincy* no fue seguido inmediatamente por los comitentes y constructores de iglesias. Los *Chantiers du Cardinal* prosiguieron la obra iniciada en el período de entreguerras. Unas 650 iglesias se constru-

[8] *L'Art Sacré* (nov. 1959) 13.

yeron entre 1950 1960; pero no siempre logró evitarse la ligereza, el capricho y el mal gusto. La revista *L'Art Sacré,* fundada en 1935, con sus estimaciones críticas sobre lo que se iba realizando, fomentó los criterios de sencillez, sobriedad, funcionalidad y sentido estético. En la mayoría de las nuevos templos se adoptó la lógica de los nuevos materiales y hasta se intentó imitar la severidad de las construcciones alemanas y cierto «brutalismo» a lo Le Corbusier. En otros casos se pretendió lograr efectos expresionistas más que una sencilla funcionalidad.

En *Saint-Julien* en *Caen* el arquitecto Henri Bernard creó un volumen único sobre planta elíptica, cubierta con una bóveda rebajada (50 por 28 m.) de 7 cm. de espesor. Toda la iglesia es de cemento armado. La iluminación natural entra por medio de *claustra* prefabricados con 4.000 losas de vidrio azul. Todos los elementos funcionales fueron estudiados concienzudamente.

Otro ejemplo monumental digno de mención fue *Notre-Dame* de *Royan* (ciudad veraniega) que un gran ingeniero, Guillaume Gillet (n.1912), hizo con estructura de hormigón, soportes verticales de membrana de 8 a 12 cm. de espesor, en forma de V, distanciados, que sostienen una cubierta también de lámina fina de cemento, en forma de silla de caballo. Un deambulatorio que corre en dos tercios de su perímetro aumenta la capacidad de la iglesia [9]. En contraste con Royan, y por poner un ejemplo de arquitectura más sencilla, más intimista y radiante de poesía, citaremos la de *Sainte-Agnès,* construida por Michel Marot en *Fontaine-les-Grès,* perfectamente adaptada al paisaje, con la nobleza de las iglesias de los antiguos santuarios.

Las nuevas iglesias de este período en *Bèlgica* se caracterizaron por la modestia de las dimensiones, el gran sentido funcional y la primacía dada a la participación de la asamblea. Entre las iglesias de la archidiócesis de Malinas son notables las trazadas por Roger Bastin en la diócesis de Namur, y las de Marc Dessauvage, un arquitecto que supo crear espacios sagrados en *Villebroeck,* en *Anderlecht,* etc., con extraordinaria sencillez, funcionalidad y poesía. Los mismos criterios han orientado la obra de otro gran tracista de espacios sagrados, Jean Cosse, en *Saint-Paul* de *Waterloo,* en el monasterio de *Clerlande,* en *Dongelberg,* obras que nos acercan al ideal de la primitiva *domus ecclesiae.*

Por su parte, *Holanda,* que se había distinguido antes de la guerra por sus notables arquitectos del funcionalismo racionalista, y había ocupado un puesto de vanguardia en el movimiento teológico-li-

[9] Otras iglesias dignas de mención, trazadas por destacados maestros como A. Le Donne, M. Marot, M. Novarina, P. Pinsard, etc., véanse en la citada obra de Suzanne Robin.

túrgico, promovió ahora la construcción de numerosas iglesias de una variada tipología. Las más aceptables fueron las que se inspiraron en principios de sencillez y funcionalidad. Recordemos, por poner algunos ejemplos, la del arquitecto Van Putten en *Santa Catalina* de *Harderwick,* y las de G. J. van der Grinten en *Saint-Nicolas* de *Venlo* (1961) y en la iglesia de los Agustinos de *Nimega.*

En *Italia* el despegue hacia nuevas fórmulas, más conformes a los nuevos tiempos, no se produjo hasta que en 1955; por iniciativa del cardenal Lercaro, se convocó el Primer Congreso de Arquitectura sagrada, en el que se dieron orientaciones que tuvieron en seguida una beneficiosa efectividad. En el complejo *San Pío X* de *Bolonia,* Giorgio Trebbi levantó una iglesia de planta cuadrada, con el altar muy exento en uno de sus ángulos y la pila bautismal en el opuesto: una solución que mostraba la decidida tendencia a facilitar la participación litúrgica y a expresar la organicidad del espacio sagrado. En el mismo *Bolonia* y sobre planta igualmente cuadrada, Glauco Gresleri construyó la iglesia de la *Inmaculada,* con una sabia repartición de espacios y una acertada separación entre el altar de la celebración y la capilla del tabernáculo. Marcando la misma dirección funcional fueron apareciendo otras iglesias en los años cincuenta y sesenta de este siglo. La de *Jesús Obrero* (arq. Fagnoni), sobre planta ovoide; la de *Borgo Panicale* cerca de Bolonia (arq. Vaccaro), sobre planta circular; la de *Ntra. Sra. de los Pobres* de *Milán* (arq. Figini y Pollini, miembros del grupo «7», fundado en 1926) sobre planta rectangular, con bellos efectos de luz que la hacen tan expresionista como funcional.

En *España*, donde por los años veinte se había constituido el grupo GATEPAC, adherido a la nueva arquitectura racionalista, la guerra y la posguerra franquista colapsó casi todos los movimientos de renovación cultural. Y el historicismo, inspirado por el ideal político restauracionista, se impuso también en la arquitectura sagrada. Al finalizar la década de los 50 empezaron a verse ejemplos de lógica constructiva en cuanto a la aplicación de nuevos materiales en iglesias construidas por jóvenes proyectistas: la de *Nuestra Señora de los Ángeles* en *Vitoria*, de planta triangular, por los arquitectos García de Paredes y Javier Carvajal; la de *Santa Rita* en *Madrid*, de planta circular, por Antonio Vallejo y Fernando Dampierre; la de los *Sagrados Corazones,* también en *Madrid,* de planta hexagonal, por Rodolfo García de Pablos, y algunas más. Aunque algo lastradas por reminiscencias de un inmediato pasado, merecen un recuerdo las iglesias planificadas para «regiones devastadas» por la guerra civil, cuya construcción se encomendó al arquitecto del Instituto de Colonización, Luis Fernández del Amo, y en cuya traza brilló cierta nobleza, mucha sinceridad y un fino sentido estético y práctico.

El arquitecto que tuvo más oportunidades y capacidad para contribuir en España a la instauración de una nueva arquitectura sagrada fue Miguel Fisac (n.1913). Muy imaginativo para crear espacios sagrados de carácter expresionista —Colegio de los Dominicos en *Arcas Reales* de Valladolid, *San Pedro Mártir* en *Alcobendas* (Madrid), la *Coronación* en *Vitoria*—, evolucionó luego, siguiendo las directrices del Vaticano II, hacia espacios cada vez más acogedores, sencillos y funcionales: iglesias en *Canfranc,* en *Moratalaz* y en los Carmelitas de Madrid, en *La Coruña,* en *Pumarejo* (Zamora), etc.[10].

2) *En Inglaterra y América*

En la *Gran Bretaña,* a pesar del eco que, terminada la guerra, alcanzó el libro de dom Gregory Dix *The Shape of the Liturgy* (1945), pasó algún tiempo antes de que los responsables de la arquitectura católica se decidieran a conjugar la lógica de las nuevas técnicas con los objetivos funcionales. Su más notable realización (aparte la nueva catedral anglicana de Coventry, no exenta de cierto monumentalismo goticista) fue la catedral católica de Liverpool, a la que nos referiremos en seguida.

En los *Estados Unidos* de América, donde entre los jóvenes arquitectos era ya intangible el postulado de que «la forma sigue a la función», es natural que el estudio de las nuevas exigencias litúrgicas llevara a la búsqueda de formas nuevas. Barry Byrne volvió a la planta pisciforme (ya empleada en 1937 para la iglesia de Cork) en las iglesias de *Santa Colomba* de *San Pablo* (Minnesota) y de *San Francisco Javier* de *Kansas* (Missouri). Más acertada nos parece la de los *SS. Pedro y Pablo* en *Pierre* (Dakota del Sur), con planta trapezoidal. En busca de nuevas soluciones que facilitaran la cercanía y participación de la asamblea con los liturgos, los arquitectos Murphy y Mac Key trazaron una planta parabólica, tan frecuente en auditorios musicales, para la iglesia de la *Resurrección* de *San Luis* (Missouri). Con una gran vidriera en el muro de entrada y el baptisterio al exterior, se decanta abiertamente por el abandono de las fórmulas convencionales e historicistas. En esa misma dirección resulta aún más acertada la planta en abanico elegida por Paul Thiry para la iglesia de *Cristo Rey* de *Seattle* (Washington).

La obra más notable de arquitectura sagrada de esta época en Norteamérica es la nueva abadía de *Sain John* de *Collegeville* (Minnesota), construida por el húngaro, profesor de Harvard, Marcel Breuer (1902-1981). Edificado primeramente el monasterio, la iglesia, destinada a una comunidad muy numerosa —cerca de 300 mon-

[10] J PLAZAOLA, *Mıguel Fısac. el afán de crear* Ars Sacra 2 (1997) 5-18

jes y unos 2.000 estudiantes—, no podía prescindir de una clara monumentalidad. Sobre una planta en trapecio, Breuer levantó un templo con placa continua de hormigón, presentando pliegues en forma dentada, sistema que ya había empleado en el auditorio de la Unesco (París) con buenos resultados acústicos. En el centro del amplio santuario, rodeado por la comunidad monástica, se halla el altar; detrás, en el extremo axial del coro, se alza la sede del abad, muy relevante, como en las antiguas basílicas. El baptisterio se halla en el centro de un atrio espacioso y cubierto, en posición que recuerda la fuente de las primitivas basílicas cristianas.

En *Hispanoamérica,* además de la iglesia de *Pampulha* (Brasil 1943), célebre por su sorprendente perfil externo (por lo que probablemente tuvo que esperar la aprobación episcopal y la consagración hasta 1959), el arquitecto Óscar Niemeyer (n.1907), discípulo y colaborador de Le Corbusier, construyó la catedral de *Brasilia,* un monumento que sobre planta circular alcanza los 40 m. de altura, cubriendo un espacio capaz para albergar 4.000 fieles. La forma circular garantiza la disposición racional y constructiva de la estructura. «Veintiún estribos contenidos en una circunferencia de 70 m. de diámetro marcan el desarrollo de la fachada y crean una composición y un ritmo que intenta sugerir una ascensión al infinito». Estas palabras del arquitecto bastan para comprender que se trata más de un monumento simbólico que de una iglesia pensada como solución práctica a los múltiples aspectos funcionales de la liturgia sacramental.

En *México* merece destacarse la labor de Enrique de la Mora, quien, ya en 1929, había tenido el coraje de proyectar en Monterrey la iglesia de la *Purísima* con estructura de cemento armado y arcos parabólicos, y que no se terminó hasta 1945. En colaboración con el ingeniero español exiliado Félix Candela (n.1910) realizó en 1955 la capilla de la *Virgen de la Soledad* del Altillo de *Coyoacán* (Misioneros del Espíritu Santo), ingeniosa construcción en la que se cubre una planta romboidal con paraboloides hiperbólicos, creando un espacio amplio y totalmente libre, con un relevante santuario, al que desgraciadamente se le sitúa a contraluz de una vidriera de 200 m. cuadrados. Los mismos arquitectos, en colaboración con F. López Carmona, construyeron la capilla de *San Vicente de Paúl* para las Hermanas de la Caridad en la capital de *México* (1959-60).

Al mismo tipo de arquitectura racionalista, con ciertos reflejos de Le Corbusier y un original uso del ladrillo, debe adscribirse la iglesia de muros curvos, que el ingeniero uruguayo Eladio Dieste (n.1917) construyó en *Atlántida* (Uruguay) en 1958-59, De esa misma adhesión del arquitecto uruguayo al ladrillo visto y a los muros alabeados da un testimonio muy reciente el diseño que se le pidió

para la parroquial de *San Juan de Ávila,* ejecutada por Carlos Clemente y Juan de Dios de la Hoz en *Alcalá de Henares* (1995-96).

3) *Los grandes monumentos*

La cuestión que más generalmente interesa a la jerarquía, desde su propio punto de vista, que obviamente es el pastoral, es la construcción de iglesias *parroquiales.* Otros temas pueden exigir programas muy distintos, y por eso un historiador de la arquitectura cristiana los considera más bien atípicos. Tal es el tema de los santuarios de peregrinación o el de las catedrales. Evoquemos, primeramente, como ejemplos paradigmáticos, varios *santuarios* o iglesias de peregrinación.

La basílica subterránea de *Lourdes,* cumpliendo un programa para grandes multitudes, fue encargada a tres expertos en arquitectura religiosa: Pierre Vago, Pierre Pinsard y André le Donné. Es una elipse de 200 m. de longitud por 80 de anchura, cubriendo una superficie de 12.000 m. con un techo sostenido por 29 pórticos de hormigón. En todas partes ha quedado a la vista el hormigón de encofrado, en contraste con el blanco bloque monolítico del altar.

La obra religiosa que dio pábulo a la crítica por su audacia y su originalidad fue el santuario de peregrinación de *Notre-Dame-du-Haut* de *Ronchamp,* diseñada en todos sus detalles por Le Corbusier (Edouard Jeanneret, 1887-1965) en una colina de los Vosgos. Renunciando a los planos rectilíneos, a los que hasta entonces le había obligado su concepto racionalista de la arquitectura, Le Corbusier prefirió «las curvas que se desarrollan con la elasticidad de los organismos vivos», y proyectó un edificio como «una escultura musical» en armonía con las ondulaciones del paisaje. Huelga decir que este santuario tiene poco que ver con los puntos de vista del movimiento litúrgico. Es quizá lo mejor que podía alzarse en aquella colina como foco de peregrinaciones, pero no tiene lugar en el marco de las *domus ecclesiae* que buscaban liturgistas y arquitectos en aquellos años [11].

En Italia, como caso paralelo al de Ronchamp, puede recordarse la iglesia de *San Juan Bautista* que Giovanni Michelucci (n.1891) levantó, cerca de Florencia, en la Autostrada del Sol. Con una libertad imaginativa comparable a la de Le Corbusier, desarrolló la idea del «tabernáculo» de Dios entre los hombres, oasis de reposo espiri-

[11] Poco después, en la capilla conventual de los Domınicos de la Tourette (Eveux), Le Corbusier buscó la misma espiritualización del «hecho brutal», la misma levitación de volúmenes, pero esta vez con muros planos de cemento visto, procurando que fueran ciertas zonas de intensos y distintos colores e imaginativos enfoques de luz los elementos que crearan lo que él llamaba el «espacio indecible».

tual para los «apresurados» del mundo, para los viajeros que sienten la necesidad de pausas de silencio y recogimiento interior. Es una iglesia-refugio como la de Ronchamp, con la que tiene afinidades estilísticas.

Junto a los santuarios, pueden recordarse las soluciones que la arquitectura moderna ofrece al programa complejo de las *catedrales.* En América hemos recordado ya la de Brasilia. En Inglaterra, la nueva catedral de Liverpool nos ofrece un buen ejemplo (1960). El arzobispo John Carmel Heenan supo prescindir de un proyecto neogótico anterior (del que ya estaba ejecutada la cripta) y se decidió por una solución moderna del arquitecto Frederick Gibberd (1908-1984), aprobada en concurso, que conjugaba economía, funcionalidad y belleza. Se trata de una planta circular cuyo centro está ocupado por el santuario y el altar; pero el vacío dejado en uno de los sectores del círculo determina suficientemente el eje principal del espacio. El pueblo rodea al santuario por tres de sus lados, y ninguno de los asistentes queda a más de 22 m. del altar. Dada la amplitud exigida por un programa catedralicio, no se podía prescindir de cierto monumentalismo piramidal. Tangentes a la circunferencia por la parte exterior se sitúan el baptisterio, ocho capillas pequeñas, dos entradas subsidiarias por el este y el oeste, una capilla dedicada a la Virgen María, la del Santísimo Sacramento y dos torres que flanquean a esta última. El cuerpo del edificio está integrado por 16 soportes de hormigón en forma de bumerán, constituyendo el tambor y el techo cónico. Éste está ceñido y coronado por una torre cilíndrica apuntada que prolonga hacia arriba sus pináculos de acero en forma de corona real, evocación del titular, Cristo-Rey. Las vidrieras de color, la repartición de la luz y todos los demás detalles formales están pensados para crear una atmósfera sacra, de pureza y gozo espiritual. Lo importante, en todo caso, es que el arquitecto tenía conciencia de lo que quería: «Es un lugar de culto corporativo —dice—, en el que el pueblo forma una unidad con el clero. Es un espacio litúrgico. Todo está orientado hacia una íntima asociación de los laicos con el altar mayor».

Casi de la misma época (1964) es la catedral de *Tokio,* que polarizó el interés y el entusiasmo de los cristianos de Japón. El proyecto del gran arquitecto Kenzo Tange, que se impuso en el concurso con otros dos competidores, reunía los elementos tradicionales de la arquitectura sagrada occidental y las líneas sencillas preferidas por el arte japonés. La planta del edificio es un rombo correspondiente a un esquema cruciforme. El espacio está previsto, con laudable realismo en aquella reducida comunidad cristiana japonesa, para 600 asientos. La estructura es de cemento. Sus cubiertas, de acero galvanizado. Es original el sistema de iluminación natural: las paredes son ciegas.

Simbólicamente, la luz desciende únicamente del techo, que es todo él una cruz de cristal. Los enormes lienzos de cubierta, que descienden desde la cruz cenital hasta el suelo como si fueran las sábanas de una inmensa tienda de campaña, son una reminiscencia de la arquitectura tradicional nipona. El baptisterio se halla en la cripta de la iglesia; y hasta la misma pila bautismal llega la luz cenital sugiriendo que es el bautismo el que aporta al catecúmeno la «luz de Cristo».

Para terminar esta memoria de las catedrales, no pudiendo ni siquiera enumerar las que responden acertadamente a las exigencias estéticas, teológicas y pastorales de nuestro tiempo, recordaremos la más reciente de todas: la que un prestigioso arquitecto de la Suiza italiana, Mario Botta, ha proyectado y realizado en *Evry* (1992-1995), en una diócesis nueva constituida para una aglomeración urbana también de reciente conformación. Se quiso una catedral que no surgiera aislada y apartada de la vida cotidiana de los hombres, sino que fuera bien «visible», como corresponde al mensaje de una Iglesia misionera en un mundo secularizado y en gran parte agnóstico. Vista del exterior, la nueva catedral ostenta una estructura y un aparejo externo que se corresponde, en dimensiones y en su cromático ladrillo, con la volumetría y apariencia de los edificios civiles del entorno, sin pretender superioridad alguna. Por otra parte, no disimula su carácter de signo espiritual: la altura de su volumen, el perfil ascensional de su forma, la ausencia de vanos en su fachada, logran evocar la figura de un navío, imagen adecuada para un pueblo bogando hacia su destino eterno. Todo el conjunto presenta la forma de un cilindro truncado, con una cubierta inclinada en un ángulo de 35 grados, sobre la que el arquitecto quiso colocar un «jardín suspendido», una corona de 24 tilos plateados de alto valor simbólico en cuanto testigos del tiempo que pasa al ritmo de las estaciones. El volumen interior ha sido estudiado atendiendo especialmente al lenguaje de la luz. Se eligió el partido de una luz cenital, mediante una triple vidriera enmarcando un techo triangular, una especie de «red de luz» que permite modularla desde la plena luminosidad hasta la oscuridad. El centro del presbiterio, en la cabecera del espacio, lo ocupa el altar de mármol. La capilla de la reserva eucarística se ha situado en el otro extremo del eje principal del templo. No resulta fácil comprender por qué se ha colocado la sede del presidente a un lado del presbiterio y no en su eje central. A la izquierda se ha situado la piscina bautismal, muy cerca de la entrada destinada a grandes procesiones. El cilindro interior mide 29 m. de diámetro; el exterior, 38. Ambos paramentos concéntricos causan una impresión de espesor sólido. Las galerías alojadas en el muro permiten modular el espacio y acoger ocasionalmente una numerosa asamblea: 800 fieles

sentados en la nave principal, y más de 1.000 si se utilizan las galerías. Parece que la opinión común de la comunidad de Evry considera su catedral un éxito en lo sustancial, dada la complejidad de su programa. Algunas de sus deficiencias y limitaciones las hemos notado en otro lugar [12].

5. UNA ICONOGRAFÍA PROBLEMÁTICA

Como hemos observado en las páginas precedentes, la comunidad cristiana tuvo dificultades para la «recepción» de una arquitectura sagrada que integrara tanto las formas que venían impuestas por las nuevas técnicas y sugeridas por la nueva sensibilidad estética como por las exigencias del movimiento litúrgico. Con todo, puede decirse que, en este final del siglo XX, las oposiciones han sido superadas y el pueblo cristiano, en general, se congrega sin dificultad y reza y celebra su liturgia comunitaria en las iglesias modernas sin rechazos ni resistencias. No puede decirse lo mismo de las imágenes que el arte moderno pone ahora frecuentemente ante sus ojos. La resistencia a admitir cierta imaginería actual que se advierte en ciertos sectores se debe al disgusto o desorientación que les produce el quebranto o abandono de lo que se concibe como «respeto a la anatomía natural» de los personajes efigiados. En realidad, se trata de unas características propias de la plástica actual que podrían concretarse así: el expresionismo, el purismo geometrizante y la abstracción.

1. **La estela expresionista**

Los grandes expresionistas de la generación anterior, cuya razón de ser intentamos explicar anteriormente —Mestrovic, Barlach, Servaes, Rouault, Desvallières, etc.— fueron contemplados ahora como profetas que habían presentido la gran catástrofe. El expresionismo sobre temática cristiana apareció ahora, al menos a los ojos de un amplio sector de cristianos suficientemente cultos, como justificado; y la Iglesia jerárquica ya no tuvo reparo en aceptar e incluso en abrir las puertas del santuario a obras anteriormente puestas en entredicho.

Con todo, algunas obras como el *Crucifijo* que fue solicitado a la escultora Germaine Richier para presidir el altar de la iglesia del

[12] J. PLAZAOLA, *¿Vuelven las catedrales?*· Ars Sacra (mayo 1996) 5-15; ID., *Las catedrales del siglo XX a debate:* Ars Sacra (mayo 1996) 4-5, 21-30; Juan RAMIREZ DE LUCAS, *Mario Botta La catedral de Evry:* Ars Sacra 3 (oct. 1997) 49-54.

Plateau d'Assy (Haute-Savoye) —un bronce que representa un cuerpo calcinado, sin miembros ni articulaciones, algo aterrador y por ello evocador de la conocida profecía de Isaías— fueron en un primer momento rechazadas ante las críticas que suscitaron en ciertos sectores conservadores.

De carácter no tanto expresionista cuanto simbolista es el tapiz con la figura de Cristo que llena el muro frontero de la catedral anglicana de *Coventry,* diseñado por Graham Sutherland, un Pantocrátor majestuoso, rodeado de símbolos, no sin ciertos detalles crípticos cuasi-surrealistas; pero probablemente una de las más nobles representaciones que de Cristo dejará la pintura del siglo XX. De mayor impacto emotivo es el *Cristo crucificado* del mismo artista en el crucero de la iglesia de San Mateo de *Northampton.*

Este mismo carácter expresionista tienen algunas pinturas murales que en los años de la inmediata posguerra se hicieron en Austria, por ejemplo las de Herbert Boeckl en la capilla del monasterio de *Seckau,* o las que sobre el tema de la Pasión hizo Gislebert Hocke en la iglesia de Cristo Rey de *Glognitz.* En Alemania, de fuerte tradición expresionista, no faltan obras que recogen esa herencia acentuándola. Citemos como ejemplo la evocación del Apocalipsis que realizó Georg Meistermann (n.1910) en el ábside de *San Alfonso* de *Würzburg,* tema escatológico al que se añaden signos eucarísticos, símbolos del Espíritu Santo y de la Parusía, todo en un conjunto que anuncia la proximidad del arte no figurativo.

En España, la «veta brava», tan del gusto de la tradición ibérica, se hizo presente ya en los años cincuenta. Joaquín Vaquero Turcios (n.1933) eligió un lenguaje sobrio, y de sintético expresionismo, para su *Carta de San Pablo* y su *Jesucristo en la Cena,* obra que fue premiada en la Bienal de Salzburg (1958). Posteriormente acentuó y depuró este expresionismo en su *Via Crucis* de la parroquia de los Sagrados Corazones de *Madrid.* Algunos *Crucifijos* de José M. Subirachs (n.1927) recuerdan los más torturados Redentores del Bajo Medievo. Y no se puede negar al mismo artista capacidad para dotar de cierto halo sacral a las imágenes de María y los Apóstoles en el frontis de la *Virgen del Camino* de *León.* Y lo mismo puede decirse de su contribución reciente en las esculturas que van completando el programa previsto para el templo de la *Sagrada Familia* de *Barcelona.* En algunos escultores el expresionismo parece surgir de un notable respeto a la materia, como es el caso de la imaginería modelada o tallada por Venancio Blanco.

2. Hacia un purismo geométrico

Esta tendencia nace como resultado del cubismo, que, aunque en su fase más radical no duró largo tiempo, influyó para que los artistas figurativos, especialmente los escultores, se sintieran inclinados a simplificar su lenguaje, reduciendo las figuras a sus planos más esenciales.

Sir Jacob Epstein (1880-1959), americano de nacimiento y residente en Inglaterra casi toda su vida, es autor de obras monumentales —*Madonna, Cristo en majestad*— que conservan resonancias clásicas, pero que con una gran simplificación de planos producen una impresión de solemnidad y grandeza. Henry Moore (1898-1986), al que algunos críticos consideran como «el máximo escultor del siglo XX», ha creado varias *Madonnas* de singular belleza plástica, como la que se puede ver en la iglesia de San Mateo de Northampton, en la que la dureza del material y la solemne plasticidad de la forma se conjugan para evocar la grandeza de la Madre de Dios. El alemán Ewald Mataré (n.1887) practicó pintura y escultura. Las finas estilizaciones de sus esculturas sobre la *Piedad,* el *Ecce Homo,* y el *Via Crucis* revelan un gusto exquisito por la pureza de la forma plástica. Mataré no sólo ha hecho escultura religiosa; también ha colaborado con la Iglesia diseñando vidrieras y objetos litúrgicos.

El polaco Jean Lambert-Rucki, nacionalizado francés, ganó merecido prestigio por sus relieves sobre temas religiosos, pero sobre todo por sus *Crucifijos* de gran pureza formal y no exentos de un cierto aire expresionista. Quizá fue la comercialización excesiva de su obra la que le hizo deslizarse, para no repetirse, hacia un juego caprichoso y casi humorístico de sus formas expresivas. El lenguaje vigoroso y sintético de Bourdelle, recordado anteriormente, fue adoptado con originalidad por artistas de la siguiente generación, Zadkine, Charlier, Albert Dubos, e inspiró sobre una temática específicamente religiosa a Philippe Kaepelin (n.1918), que dejó obra copiosa en iglesias y capillas de Francia. Sus realizaciones más significativas se hallan en el friso polícromo de *Villefranche-Rouergue* (1954), en el *Calvario* de *Brest* y en los *Apóstoles* de la iglesia de Koch en *Lyon-Vaise.*

En España se observó la misma tendencia a la depuración de las formas a partir de los años cincuenta y está representada por varios artistas; algunos como José Luis Sánchez prefirieron seguirla con cierta moderación clásica; otros fueron más audaces en la acentuación del geometrismo, como Eudaldo Serra (n.1911), Cristino Mallo y, sobre todo, el vasco Jorge Oteiza (n.1918), autor de los *Apóstoles* y la *Piedad* de la basílica de *Aránzazu* (Guipúzcoa) y de una impresionante *Madonna* en la Escuela Técnica de *Buitrago.*

En el campo de la pintura se advierte igualmente esta búsqueda de un lenguaje sobrio y sintetizador, aunque no se acentúe tanto el geometrismo como en la escultura. El francés Albert Gleizes (1891-1953) se convirtió en asesor del taller de la abadía de la Pierre-Qui-Vire, y abandonando el cubismo inicial, abordó temas religiosos en una pintura exenta de literatura que pretendía no tanto la evocación de una temática concreta cuanto la expresión de la emoción correspondiente; simple transición al arte no figurativo. En Francia también, y aunque sólo sea por la nombradía del autor y los debates que suscitó, hay que recordar la decoración figurativa que hizo Henri Matisse en la monástica *Capilla del Rosario* de *Vence*. El refinamiento en la simplificación figurativa y en la selección de formas y colores, en este armonioso conjunto de vidrieras y murales, alcanza una especie de «espiritualización» del lugar y convierte esta capilla en uno de los *hauts lieux* del arte religioso contemporáneo.

El nombre de *purismo* podría aplicarse también a ese estadio al que fue llegando el arte del siglo XX cuando se prescindió en absoluto del uso de la figuración como caudal expresivo de formas anatómicas y naturales, reduciéndolas a ser mero instrumento para lograr determinadas armonías expresivas. En este sentido cabe recordar aquí la obra de Fernand Léger en la iglesia del *Sagrado Corazón* de *Audincourt* (1950), en cuyas vidrieras logró que la figuración esquemática de los instrumentos y emblemas de la Pasión y Resurrección de Cristo se conviertan en una verdadera fiesta de luz y color para los ojos y el espíritu.

El camino recorrido por los artistas de vanguardia en la primera mitad del siglo muestra que se iba pasando de la *imagen* al *signo*. En ese itinerario se iba pidiendo cada vez con más evidencia el concurso de la materia misma. La arquitectura había acabado con la jerarquía de materiales. El llamado *brutalismo* arquitectónico que, en Le Corbusier y su escuela, iba unido a lo que él llamaba el *purismo* de las formas, fue entrando en el ámbito del arte religioso. Hoy son ya muchos los que comprenden que la exhibición de la materia misma puede contribuir a la expresión del misterio. Los grandes *Cristos* de Zadkine (1890-1967), tallados en un tronco de olmo y en sus ramas, respetando su natural forma bífida, se alzan así como un canto a la dignidad natural del árbol al hacerlo participar en la evocación de un misterio cristiano. Lo mismo puede decirse del *Cristo desgarrado* que más recientemente (1953) talló con su peculiar rudeza y fuerza expresiva el escultor vasco Joxe Alberdi (n.1923). El mosaico que Karl Knappe fabricó con piedra natural para evocar al *Resucitado* demuestra que hay una belleza que aguarda su revelación, aunque se oculte en la roca silícea y en el pedrejón calcáreo que hollamos diariamente bajo nuestros pies. En el ábside de *San Aurelio* de *Hirsau*

surge la figura del Salvador labrada en la pared misma, identificándose muro e imagen. Lo mismo hizo Hans Mettel en la iglesia evangélica de *San Mateo* de *Frankfurt,* y Fritz Wotruba en la iglesia católica de *Salzburg-Parsch,* etc... Entre los pintores que, en estos años, han recurrido a la textura matérica para la expresión del misterio cristiano debe destacarse la extraordinaria obra del converso estadounidense William Congdon (1912-1998), que, fiel a su expresionismo originario de la escuela neoyorquina, ha realizado más de un centenar de *Crucifijos* de impresionante fuerza expresiva.

3. El arte religioso abstracto

Usamos este calificativo porque se ha impuesto su uso, aunque debería hablarse más propiamente de un arte «no-figurativo». Fue la desembocadura natural de un movimiento iniciado por los simbolistas, y fomentado por quienes aceptaban el famoso postulado de Maurice Denis de que lo esencial en un cuadro no es la anécdota, sino «esa superficie plana cubierta de formas y colores concertados en un orden determinado».

Pocos años después, el cubista Albert Gleizes, comprometido con la temática cristiana, se preguntaba: «El problema del arte religioso es un problema de realidad. Pero ¿dónde está la realidad? ¿En lo que tocamos? ¿No está, más allá de las apariencias, en una realidad que sólo puede sugerirse con los signos que encuentra el arte?». Ante los temas sagrados, muchos artistas de nuestro tiempo han renunciado a ser *didácticos,* no quieren tanto *contar* cuanto *cantar,* es decir, expresar una emoción. Basta entrar en la capilla de *Les Bréseux* o en la iglesia del *Santo Sepulcro* de *Abbeville* para persuadirse de que los vitrales abstractos de Alfred Manessier son una suficiente invitación al recogimiento y a la plegaria. Basta acercarse al baptisterio del *Sagrado Corazón* de *Audincourt* para sentir la alegría de la fe, como la debió de sentir Jean Bazaine al concebir aquellos cromatismos de cristal resplandeciente. El mismo artista ha preferido ese lenguaje para evocar la emoción gratificante y singular que acompaña la gracia impartida por los siete sacramentos en las vidrieras del ábside de *Saint-Severin* de *París.*

Este tipo de pintura —que tiene el inconveniente de haber quedado definido por una negación— libera al artista de una excesiva sumisión al objeto. Cuando se ha asimilado la actitud que requiere la contemplación de esa pintura cuasi-musical, se siente uno sorprendido por la infinita diversidad de sus resultados formales, como corresponde a la variedad de temperamentos y sensibilidades de sus autores. Podríamos enumerar centenares de obras que decoran y di-

funden vibraciones emotivas en los espacios sagrados; como las ya citadas vidrieras de Dominikus Böhm para *María-Reina* de *Colonia-Marienburg,* y la de Ludwig Bauer para *San Lorenzo* de *Gelsenkirchen,* y la de Leon Zack para *Notre-Dame-des-Pauvres* en *Issy-les-Moulineaux,* y la de Joseph Mikl en la oscura nave de *Salzburg-Parsch,* y la de Rudolf Kolwitz en *Sta. Teresa* de *Linz-Keferfeld,* y las de Georg Meistermann en *Bad-Kissingen,* o las que sobre el Canto al Sol creó Michel Martens para el monasterio de Clarisas de Ostende. En España bastaría recordar las vidrieras diseñadas por Ràfols Casamada para el santuario de la Virgen del Camino en *León,* o las de Suárez Molezún para los Sagrados Corazones de *Madrid,* o las de Carlos Muñoz de Pablos para la nueva catedral de Vitoria, para la capilla del Colegio Laboral de Atocha (Madrid) y más recientemente para la parroquia de *San Juan de Ávila* de *Alcalá de Henares.* La lista sería interminable si quisiéramos mencionar todas las que nos han producido una viva emoción. Pero no queremos acabar este capítulo sin recordar la gigantesca composición abstracta y cuasi-informalista con la que Lucio Muñoz, inspirándose en el abrupto paisaje que circunda el santuario de Aránzazu, llenó el ábside de aquella gran iglesia creando un impresionante marco de sacralidad y grandeza, apto para encuadrar el pequeño camarín de la Patrona de Guipúzcoa.

La Iglesia del Vaticano II ha recomendado el uso de las sagradas imágenes, aunque aconsejando que sean pocas las que se exhiban en los lugares de culto. Esta recomendación no invalida al arte no figurativo. Imágenes, signos y símbolos pueden servir al misterio de la epifanía de Dios en nuestra peregrinación sobre la tierra. Ambos lenguajes han servido al cristianismo desde sus orígenes. Las dos artes más abstractas —la arquitectura y la música— han hallado su plena realización en el templo cristiano. No hay razón objetiva para impedir que también la pintura con sus diversas técnicas colabore, en la misma línea del signo no figurativo, a la creación de un clima de intimidad, de silencio y de espiritualidad, que debe sentirse en el interior de nuestras iglesias.

CONCLUSIÓN

DE CARA AL TERCER MILENIO

Como fecha del capítulo final de esta *Historia del arte cristiano* hemos puesto la que Juan Pablo II dio a su carta apostólica *Tertio millennio adveniente* (1994) porque en ese documento el papa intenta proyectar luz sobre las legítimas aspiraciones y esperanzas de la Iglesia y del mundo en la época que se abre con el año 2000. Con referencia a los católicos, el Papa ha insistido en el cumplimiento de la doctrina del Concilio Vaticano II, y en ella quisiéramos también insistir nosotros, mirando al futuro, porque creemos, con Ortega y Gasset, que no hay verdadera historia si no contiene también algo de profecía.

1. EL ARTE CRISTIANO Y LA LITURGIA POSCONCILIAR

Siendo sinceros, debemos reconocer que, por lo que atañe a la arquitectura cristiana, en las últimas décadas se ha avanzado muy positivamente en la construcción de lugares de culto conformes a la teología del Vaticano y a las directrices de la constitución *Sacrosanctum Concilium.*

Afortunadamente, el clero responsable de tales empresas se ha ido concienciando de sus responsabilidades y ha sabido buscar la colaboración de laicos muy competentes en su profesión, dotados no solamente de imaginación creadora, sino también de suficiente preparación espiritual para comprender y asimilar los criterios conciliares. Aunque no nos hayamos detenido a reseñar las realizaciones de las dos últimas décadas, no podemos menos de felicitarnos de que algunos de los arquitectos que, hace 30 o 40 años, dieron forma a las nuevas exigencias de la nueva liturgia —como Gottfried Böhm en Alemania, Justus Dahinden y Karl Higi en Suiza, Ottokar Uhl en Austria, Jean Cosse en Bélgica, Giorgio Trebbi en Italia, Fisac en España— hayan seguido en activa ancianidad colaborando con la Iglesia y abriendo senderos luminosos a las generaciones jóvenes.

Todo esto no nos impide constatar que todavía hay actitudes que deben ser superadas. Y contemplando algunas iglesias de fecha muy reciente, comprobamos con pena que, a pesar de ciertas exhibiciones de competencia técnica y aun de imaginación, sus responsables no parece que hayan asimilado las posiciones de la Iglesia posconciliar. Todavía hace falta recordar algunos de los principios que, volviendo

a las fuentes de la historia y de la teología más autorizadas, ha puesto el Concilio en el mostrador de la Iglesia. Todavía hay que recordar a muchos que la sacralidad no está en las piedras materiales, sino en la comunidad cristiana, particularmente cuando se reúne para celebrar la Eucaristía (LG 30, y SC 7); que, además de un sacerdocio ministerial, en la Iglesia existe un «sacerdocio de los fieles» (LG 10 y 34), una de las ideas claves del Concilio, en la que el Papa ha vuelto a insistir; que la eclesiología del Concilio de Trento («hay dos géneros de cristianos: los clérigos y los laicos») ha sido superada por la eclesiología del Vaticano II y por la doctrina de Juan Pablo II, que subrayan la idea fundamental de la comunión de todo el pueblo de Dios y que la mejor manera de realizar pragmática y simbólicamente esa idea es la de situar a la comunidad de manera «envolvente» en torno a la zona donde se sitúan los polos de la liturgia; que hay que abandonar la concepción del lugar del culto cristiano como *templo* (una idea que tiene tantas resonancias precristianas), para sustituirla por la más originaria y auténtica de la *domus ecclesiae;* y que a esa «asamblea» es convocada la comunidad, no tanto para rezar individualmente cuanto para realizar una *acción* sagrada y colectiva en memoria de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Y que son estos conceptos los que deben imperar cuando se trata de trazar iglesias para el tercer milenio.

2. EL ARTE CRISTIANO Y EL ECUMENISMO

Puede decirse que el decreto conciliar *Unitatis redintegratio* sobre el ecumenismo es el que lleva más profundamente en su corazón el Papa actual. Él mismo quiso volver al tema con su encíclica *Ut unum sint* afirmando que «toda la actividad de las Iglesias locales y de la Sede Apostólica ha asumido en estos años un carácter ecuménico» y que en este sentido hay que considerar los objetivos que el mismo Papa ha pretendido en muchos de los viajes que ha emprendido en su pontificado. Juan Pablo II ha denunciado y pedido perdón por las actitudes de intolerancia que tuvieron algunos representantes de la Iglesia en tiempos pasados y ha invitado y dado continuo ejemplo de «diálogo y fraterna colaboración con otras confesiones y tradiciones».

Dado que el arte siempre es, además de espejo de actitudes, ideas y sensibilidades colectivas, un factor estimulante de creación de cultura, los artistas cristianos del siglo XXI y los responsables eclesiásticos que acudan a ellos y de ellos esperen colaboración deberán tener muy presente esta nueva dimensión ecuménica. Está ya muy lejos aquella época de reacción contra los errores dogmáticos de una

parte de la cristiandad, de la que dio testimonio el arte contrarreformista que hemos descrito en nuestro capítulo X. Ahora nos toca a todos ver, apreciar y estimular más lo que nos une que lo que nos separa.

El arte cristiano del siglo XXI será ecuménico o no será nada. Se acabó para siempre aquella ridicula crítica que se hacía todavía hace pocos años: «Nuestras iglesias se hacen protestantes». Se olvidaba lo que acababa de expresar el Concilio: «Todo lo que la gracia del Espíritu Santo obra en los hermanos separados puede contribuir también a nuestra edificación» (UR 4). Por desgracia, no todos aceptan hoy, con el Papa, que «en otras comunidades no católicas ciertos aspectos del misterio cristiano han estado a veces más eficazmente puestos de relieve» (UUS 14).

Juan Pablo II piensa sin duda en el arte cuando dice que «la expresión de la verdad puede ser multiforme y la renovación de las formas de expresión se hace necesaria para transmitir al hombre de hoy el mensaje evangélico en su inmutable significado. Tal renovación tiene importancia ecuménica» (UUS 19). Para que sean sinceras y efectivas las actitudes de reconciliación «deben evitarse las manifestaciones de recíproca oposición» (ibid., 29). Esta observación tiene clara actualidad en el arte. La advertencia de la Constitución conciliar de que en nuestras iglesias «las imágenes sean pocas» no sólo tiene una justificación desde el seno mismo de la liturgia sagrada, sino que tiene también un riguroso alcance ecuménico.

Actualmente se están realizando centros litúrgicos de carácter ecuménico en USA, en Alemania, en Suiza, en Francia y en otros países europeos; y el Papa recuerda, a este propósito, que la colaboración mutua llega a «prestarse a los edificios de culto, y a la concesión de becas de estudio para la formación de los ministros de las Comunidades carentes de medios» (UUS 42). Es verdad que todavía no se ha llegado a concelebrar una liturgia eucarística común a diversas confesiones; pero sí se celebran reuniones de oración y confraternización en que se procura acortar distancias y manifestar la común voluntad de llegar a la unidad.

Es de esperar que estos datos que ofrecen las actuales experiencias ecuménicas inspirarán rasgos muy peculiares tanto en la estructuración espacial de nuestras iglesias y el desarrollo de su culto en cuanto a la relación clérigos-laicos, como en el área de la imaginería y la decoración. No tendría sentido, por ejemplo, pretender emular al Papa en su «ardiente deseo de celebrar juntos la única Eucaristía del Señor» y, sin embargo, llenar el recinto sacro con imágenes, signos, emblemas y ornamentos que repugnen a la sensibilidad de aquellos con los que se desea confraternizar.

3. EL ARTE CRISTIANO Y EL DIÁLOGO INTERRELIGIOSO

Ante el hecho evidente del *pluralismo* religioso, cada vez más patente y desorientador para muchísimos cristianos cuya cultura está condicionada en los últimos años por el turismo, la emigración y la frecuencia y facilidad de los desplazamientos, la Iglesia, reunida en concilio ecuménico, reaccionó valientemente no sólo con su declaración sobre la *libertad religiosa,* sino también reorientando sus *relaciones con las religiones no cristianas.* En su documento *Nostra aetate* la Iglesia declara que «no rechaza nada de lo que en esas religiones hay de verdadero y santo» considerando con respeto «los modos de obrar y de vivir, los preceptos y doctrinas que, aunque pueden discrepar en mucho de lo que ella profesa y enseña, no pocas veces reflejan un destello de aquella Verdad que ilumina a todos los hombres». Y reconociendo lo que hay de positivo en el islam y en el judaismo, recomienda la caridad evangélica en el trato con los no cristianos y «reprueba como ajena al espíritu de Cristo cualquier discriminación o vejación realizada por motivos de raza o color, de condición o religión».

Sin duda el conocimiento inmediato del *pluralismo* religioso ha debido de influir en una cierta expansión del indiferentismo y del escepticismo agnóstico. Y por eso mismo este problema ha sido especialmente abordado por los teólogos más cercanos a la labor pastoral. Es conocida la explicación de John Hick respecto a las tres posturas fundamentales vividas ante el espectáculo de la pluralidad de religiones: el *exclusivismo,* una postura que la Iglesia asumió durante siglos y que quedó plasmada en la fórmula *extra Ecclesiam nulla salus;* el *inclusivismo,* adoptado por la Iglesia del Vaticano II y que podría quedar expresado por la fórmula inversa a la anterior, es decir: «Donde hay salvación, allí está la Iglesia»; y el *pluralismo,* postura de quienes prefieren no hablar de una única salvación ni de un único Salvador ni de una única Iglesia. Al teólogo católico no le es posible aceptar el relativismo que implica la postura pluralista. La solución habría que buscarla quizá, como ha intentado Torres Queiruga, a partir del concepto de *particularidad* de la revelación cristiana, en cuanto que «los límites de ésta no son *queridos* por Dios, sino *impuestos* por la insuperable finitud de la captación humana». La plenitud de la revelación está intrínsecamente destinada a todos: por eso Cristo no es «posesión de los cristianos, sino oferta a todos como posible culminación de la fe que ellos ya tienen. Tal es el sentido hondo del *inclusivismo* y la base para el encuentro de las religiones, visto desde el cristianismo».

Aunque sin duda el ecumenismo se siente hoy como empresa espiritual de mayor urgencia para los cristianos de hoy, no podemos

marginar el documento conciliar sobre el diálogo interreligioso, y la expresión que este acercamiento teológico, social y afectivo tendrá muy probablemente en el arte cristiano del siglo XXI. Desde cierto punto de vista, el cristianismo vuelve a una situación parecida a la de los tres primeros siglos de su historia. No debería extrañarnos, pues, que algunos de nuestros arquitectos se sientan atraídos a fórmulas constructivas propias, por ejemplo, de la tradición japonesa. Y, en cuanto a las otras artes plásticas, quizá haya que ir preparando la sensibilidad para formas de expresión evangelizadora que se parezcan a las de aquellos cristianos que buscaban sus símbolos en el repertorio de la mitología precristiana.

4. EL ARTE CRISTIANO Y EL MUNDO DEL SIGLO XXI

En estos últimos años, Juan Pablo II ha sido muy reiterativo sobre la necesidad de «una nueva evangelización». Consciente del secularismo que domina la cultura occidental, desea que los cristianos contemplen con realismo esa situación del mundo contemporáneo y planifiquen una nueva metodología para una acción necesariamente misionera. Recordando el discurso kerigmático de Pablo en el Areópago ateniense, el Papa afirma que «hoy son muchos los areópagos y bastante diversos. Son los grandes campos de la civilización contemporánea y de la cultura... Cuanto más se aleja Occidente de sus raíces cristianas, más se convierte en terreno de misión, en la forma de variados *areópagos*».

Sin duda, uno de esos areópagos es el arte. Quien se acerque al campo del arte actual observa una serie de caracteres que lo distinguen del arte de siglos anteriores, incluso de los «estilos» que denominamos «modernos», de tal manera que muchos se sienten obligados a acuñar el concepto de «posmodernidad». Independientemente de la justeza de esta denominación, parece cierto que algunos de los caracteres por los que los fenomenólogos de la cultura contemporánea definen la posmodernidad se hacen muy visibles en el arte, como, por ejemplo, la pesimista apreciación del saber filosófico, la fragmentariedad de la cultura y el desengaño de los grandes relatos. Convendría tener presente que, si algunos caracteres de la cultura actual, como la decadencia de la filosofía, la falta de sentido y la monstruosa comercialización de todos los factores culturales, apenas tienen una dimensión positiva y debieran ser eliminados o superados, otros rasgos pueden tener aplicaciones positivas en el arte cristiano del tercer milenio.

No parece que, a corto y medio plazo, dentro del tercer milenio se pueda esperar una recuperación de los «metarrelatos» fundantes

de las grandes religiones. No esperemos, pues, que el arte cristiano próximo recupere la calidad *narrativo-didáctica* de las épocas pasadas. Se limitará a lo que nunca dejó de ser: la expresión de un profundo sentimiento interior. Por poner sólo un ejemplo, desde el «relato» que hace el Greco de la *Oración de Jesús en el huerto* (Nat. Gall. Londres) en un lienzo en que, como en una película, vivimos los sucesivos momentos de aquella santa y tenebrosa noche del Redentor, hasta el lienzo abstracto de Alfred Manessier titulado *Getsemaní,* la historia del arte cristiano puede ofrecernos una serie de obras que patentizan este cambio paulatino hacia la máxima simplificación artística que, a su vez, refleja la deriva cultural hacia la invalidación de lo narrativo y la exaltación del sentimiento personal ante el misterio.

Exaltación del sentimiento personal: Nos referimos a esa afirmación del propio Yo, tan característica de la cultura moderna, y que, desde hace varias décadas, se está revelando en todas las artes plásticas. Puede suponerse que tal afirmación del Yo personal seguirá acentuándose y creando dificultades de asimilación por parte de aquellos sectores del pueblo cristiano que la consideran como simple falta de respeto a la objetividad del misterio, y se resisten a hacer esfuerzos de adaptación a la sensibilidad de los artistas.

Otro rasgo estilístico bastante generalizado en el arte contemporáneo ha sido lo que se ha llamado «informalismo». No sabemos hasta cuándo durará el gusto por descender a los niveles menos ostensibles y aparentes de la realidad material, es decir, el abandono de las formas aparenciales de la naturaleza y el descenso al plano de la materia misma que ha caracterizado a un sector del arte de vanguardia. En todo caso, esta tendencia seguirá haciendo acto de presencia en arquitecturas que rechacen revestimientos ornamentales sin distinguir entre materiales nobles y viles, y en obras plásticas en las que a las texturas y entrañas del material empleado se les confían funciones expresivas y simbólicas, incluso de los misterios cristianos.

El arte actual es también la exaltación de lo efímero. La fugacidad es otra de sus características. Tal es el sentido de esas «instalaciones», de esos *happenings* y de esos *fluxus* a los que se dedican hoy muchos profesionales del arte. Los cristianos harían bien en reflexionar sobre la significación de esos estrechos límites de lo efímero en que quieren situarse los artistas en este comienzo de un nuevo milenio. ¿Es el abandono de la idea de permanencia del hombre un sentido extremoso y desesperado de su esencial contingencia? ¿Cuál debe ser la actitud del cristiano ante tales expresiones artísticas? «El tiempo es breve... La apariencia de este mundo pasa», dice Pablo. El cristianismo vive sus ceremonias cultuales sobre una plataforma deslizante que es «el año litúrgico». Su culto se desarrolla en el tiempo.

La celebración comunitaria debe ser una fiesta, un *happening* excepcional. Que la cultura actual haya llevado al hombre a una identificación del arte espacial con estructuras temporales y efímeras no debiera asustarnos. El cristiano podría tomar esas experiencias como motivos inspiradores para dar expresión estética a una fe y a una esperanza que pasan con el tiempo y en el tiempo. «Sólo la caridad es eterna», dice Pablo.

ÍNDICE DE PERSONAS

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE VOLUMEN DE «HISTORIA DEL ARTE CRISTIANO», DE LA BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, EL DÍA 9 DE JUNIO DE 1999, FESTIVIDAD DE SAN EFRÉN, DIÁCONO Y DOCTOR DE LA IGLESIA, EN LOS TALLERES DE SOCIEDAD ANÓNIMA DE FOTOCOMPOSICIÓN, TALISIO, 9. MADRID

LAUS DEO VIRGINIQUE MATRI